



ज्ञानपीठ लोकोदय-ग्रन्थमाला हिन्दी-ग्रन्थाङ्क-१११

सांस्कृतिक निबन्ध •

भगवतगरण उपाध्याय

भारतीय ज्ञानपीठ • काशी

ज्ञानपीठ लोकोदय-ग्रन्थमाला सम्पादक और नियामक
श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन



प्रथम संस्करण
१९६०
मूल्य तीन रुपये



प्रकाशक
मन्त्री, भारतीय ज्ञानपीठ
दुर्गाकुण्ड रोड, वाराणसी

*

मुद्रक
वावूलाल जैन फागुल्ल,
सन्मति मुद्रणालय, वाराणसी

श्री भागीरथ कानोड़िया को

प्रस्तुत संग्रह मेरे निबन्धोंका है ।

काशी,
१६-२-६०

—लेखक

● विषय-क्रम ●

१ ऋग्वेदके रोमैण्टिक ऋषि	११
२ ऋग्वेदका समन	१९
३. ऋग्वेदके जुआरी	२४
४ ऋग्वेदमे अगम्यागमन	२८
५ ऋग्वेदमें विघवा, सती और नियोग	३७
६ ऋग्वैदिक युगमें बहुपत्नी-बहुपति विवाह	४५
७ मस्कृतके नाटक	५५
८ भास	८३
९ बौद्ध-चीनी दन्तकथाएँ	९३
१० हिमालयकी व्युत्पत्ति	१०५
११ मिस्र और पश्चिमी एशियाके साहित्य और जन-विश्वास	१११
१२ प्राचीन मिस्रका शंकर इखनातून	१२९
१३ बाबुलका व्यापार	१३७
१४ अफ्रीकी दन्तकथाएँ	१४९
१५ यूनानी और रोमन पुराण-कथाएँ	१५७
१६ मध्यकालीन कलाकी पीठिका	१६७
१७ अजन्ता और एलोरा	१७३
१८ मूर्तिकला	१८४
१९ भारतीय सस्कृतिका अध्ययन	१९७

सांस्कृतिक निबन्ध

ऋग्वेदके रोमैण्टिक ऋषि

: १ :

ऋग्वेद प्रौढ साहित्य होता हुआ भी मनुष्यके आदिम उल्लासकी कृति है। उसे पढ़ते हुए जैसे हम उसमें घटित जीवनको छूने लगते हैं, उसके देवी-देवताओं तकको, क्योंकि उनका लेवास इन्सानी है, उनकी सूरत-शकल इन्सानी है, उनके भाव-विलास, प्रेम-द्वेष मानवीय हैं। और ऋग्वेदके मानव ? सर्वथा जीवित चलते-फिरते व्यक्ति, जिनके हर्ष-विषादकी पुकार हम सुन लें, जिनकी मानवीय दुर्बलताएँ सतहपर ही देख लें।

ऋग्वेदका जीवन कविका काता हुआ सूत नहीं, मानवका जिया हुआ जीवन है। उसमें उसके हास्यमें आँसू मिले हैं। जागल जीवन वैसे भी रोमैण्टिक वातावरण पैदा करता है और जब उसके माथ प्रणयकी स्वच्छन्दता भी मिली हो तब समाजमें ऐसे व्यक्तियोंकी कमी न होगी जो शकुन्तला और वासवदत्ताको वरें।

गरज कि मानवजातिके उस महान् और तथाकथित धर्म-ग्रन्थमें रोमैण्टिक ऋषियों अथवा अन्य कवियोंकी कमी नहीं। प्रस्तुत लेखमें इन रोमैण्टिक ऋषियोंसे केवल कुछका उल्लेख करेंगे। श्यावाश्व, कक्षी-वान् और विमदका। संहितामें उनका बार-बार उल्लेख हुआ है, बार-बार उनके कार्योंके प्रति सकेत हुआ है, साधारण स्पष्ट वर्णन, प्रच्छन्न सकेत, प्रगट उदाहरण, उपमा आदिमें सर्वत्र उनकी कथा अनायास टपक पड़ती है।

श्यावाश्व कवि था। वैसे तीनो आभिजात्य थे, ऋषियोंके बेटे। पौरोहित्य विशवृत्तिसे वैसे ही पृथक् हो चुका था जैसे राजन्य-शक्ति कृषि-कार्यसे। सो श्यावाश्व कवि था, ऋषि-पुत्र कवि। परन्तु सदासे स्वभावसे

कवि वह न रहा था, हृदयकी दुर्बलताने, आकाशाकी उपेक्षाने, विफल प्रणयकी कष्टानुभूतिने उसे कवि बना दिया। उसका हृदय तब पिघलकर तरल धाराओंमें वह चला।

श्यावाश्वकी कहानी प्राचीन साहित्यके रोमांसोंमें-से है। वह ऋग्वैदिक कालकी जनताके लिए आदर्श बन गया जो तबके प्रेमियोंके लिए अनुकरणीय प्रतीक बन गया। वह जब जन्मा तब तक समाजमें धनी-निर्धनकी दीवारें खिंच चुकी थी, राजाओंकी दाय पुश्तैनी हो चुकी थी, राजाका बेटा ही राजा होने लगा था, पुरोहितका बेटा ही ऋषि। परन्तु राजन्यो और पुरोहितोंमें विवाह स्वाभाविक रीतिसे होते थे और उनमें कोई सामाजिक-धार्मिक अवरोध न था। श्यावाश्व राजपुरोहितका पुत्र था।

तब राजा दर्भका पुत्र रथवीति गद्दीपर था और श्यावाश्वका पिता उसी रथवीतिका पुरोहित था। राजाकी एक कन्या थी, अभिराम सुन्दर। थी भी वह ऋषिपुत्र श्यावाश्वके प्रति अनुरक्त और श्यावाश्व तो उसके रूप-ज्योतिका गलभ था ही। समनमें, यज्ञमें, उत्सव-त्योहारोंपर सदा दोनों प्रणयो एक दूसरेसे मिलते और परस्पर रूप-गुणसे आकृष्ट होते। जो वक्तव्य शक्ति न कह पाती वह प्रणय-चेष्टा और भावभंगिमा चुपचाप स्पष्ट कर देती। आकर्षण अनुराग बना, अनुराग भावबन्धन प्रेम। खुले प्रेममें दुराव नहीं होता। श्यावाश्वने प्रेयसीको पत्नी बनाकर चिर सानिध्य और गार्हस्थ्यका सुख भोगना चाहा। कुछ काल उसने अवसरकी प्रतीक्षामें प्रणयकी धनी चोटें भी सही, फिर एक दिन प्रेमाविष्ट वह रथवीतिके समीप पहुँचा और उससे उसने उसकी कन्या, अपनी प्रणयिनी, पत्नी-रूपमें माँगी, विवाहका प्रस्ताव किया। पिताको वह सम्बन्ध स्वीकार था पर रानीने ऋषिपुत्रकी वह प्रार्थना अस्वीकार कर दी। उसे श्यावाश्वके गुणोंमें कमी जान पड़ी। उसके दामादका आदर्श धनवान् कवि था। श्यावाश्व न धनवान् था, न कवि। रानीने अपनी राजसी समृद्धि देखी। कन्याकी अल्हड़ मुकुमार भावुकता और भावी जामाताका कठिन दारिद्र्य,

उसकी कविप्रतिभाहीन शिष्टता देखी । रानीको वह अभाव खला । कौन उसकी कन्याकी बहुमूल्य आवश्यकताएँ पूरी करेगा ? कौन उसके मर्मसे उठती साधोको सार्थक करेगा ? कौन उसके कवि-हृदयकी काम्य अमूर्त भावनाएँ माकार करेगा ? रानीका भय सार्थक था ।

आश्चर्य और अभाग्य कि श्यावाश्वका पिता धनी न था क्योंकि तब का पुरोहित उस परम्परामे था जिसमे मित्रके पिरामिडो और ऊरकी कब्रोंके पुरोहित थे, धन-वैभव जिसका दास था, शक्ति जिसका वैतालिक । ऋषियो, विशेषकर, ऋषि-पुरोहितोको जैसे दानमें मिली वधुओकी कमी न थी, द्वार पर खड़े घोडो-रथोकी भी कमी न थी, बखारमे भरे अन्नकी भी सीमा न थी, घरमें सोनेकी चमककी भी कमी न थी । पर दुर्भाग्य कि पिताके पास धन न था । श्यावाश्व उस कवि-परम्परामें भी जन्मा था जिसके ऋषिने उपाके ललित गानकर काव्य-जगत्मे अपना साका चलाया था । पर अभाग्य कि स्वयं उसकी जिह्वासे भारती मुखरित न हुई थी । विवाह रुक गया, युगल प्रणयी विलग हो गये ।

श्यावाश्व कवि न था, पर नि सन्देह कवि-हृदय था । अटूट कवि-परम्पराकी अव्यक्त दाय उसकी थी । और अब जो मर्मको ठेस लगी तो राग-रस चू पड़ा । राजकन्याका मादक सौन्दर्य, उसका मंदिर भाव-विन्यास श्यावाश्वके कन-कनमे रम गया । उन्हें वह भुला न सका । नीरव एकान्त उसके प्रणयकी शक्ति और शालीनता देने लगा, स्मृति टीसने लगी । प्रणयकी चेतना कष्टकी चेतना है, चोटकी अनुभूति । ऋषिपुत्र विलख उठा । यह प्रणयकी परिणति थी, नये रसका संचार, जो निर्जनतामे उसका सहायक हुआ । श्यावाश्व गुनगुना पड़ा । हृदय उसका सुकुमार था, मानस विमुग्ध, चित्त चिन्ताकुल । व्यक्तकी आकृति और सीमा होती है, अव्यक्त अप्राप्तकी न आकृति न सीमा । एकाकीका माधुर्य गरिम प्रणयकी अनन्त अभिराम आकृतियाँ मिरजता जाता, स्वप्नकी साधें अविकल भाव-नाएँ जनती जाती, रूप-आकर्षणकी काम्य कल्पना सम्मोहक चित्र मानस-पट

पर लिखती जाती। भाववन्धकी गाँठें खुल पड़ी, सोतेका निर्मल रस अन्तरसे उमड़ आया, कविकी वाणी फूट पड़ी। उपेक्षित प्रणय आर्त स्वरमे चीत्कार कर उठा। कविका करुण विलाप छन्दके परोपर दिगाओ मे तिर चला, उसने आकाशकी परिधि नाप दी। श्यावाश्व अब कवि था, व्यापक यशका धनी।

श्यावाश्वकी ही भाँति प्रेममे असफल एक और जन था—राजकुमारी शशीयसी। उसका आभिजात्य उसके द्वारे उत्सुक विवाहार्थियोंकी भीड़ लगाये रखता। परन्तु उसने उन सबको अस्वीकृत कर दिया। उसका उपास्य कोई और था, सुन्दर राजन्य कुमार, राजा पुरुमिलहका तनय। पर उसका प्रियपात्र उसे न मिला। राहमे कुछ कठिनाइयाँ उठ खड़ी हुईं। सम्भवत राजकुमार जानता न था कि शशीयसी उससे प्रेम करती है, शायद वह किसी कारण विवाहके लिए तैयार न था। राजकुमारी प्रणयके दाहसे घुलने लगी।

तभी उसने श्यावाश्वकी करुण कहानी सुनी। उसके काव्य और प्रणय-पीडाने समानवर्गिणी शशीयसीका मर्म छू लिया। उसने सोचा उसका मखित्व कल्याणकर होगा। वह समान व्यथासे व्यथित है। प्रेमके मारे व्यक्तियोंका उसका हृदय उचित दौत्य कर सकता है, कुमारीने जाना, और उसे बुला भेजा। उससे अन्तरका मधुर रहस्य कहा और पुरुमिलह-तनयके प्रति प्रणय-सन्देश वहन करनेकी प्रार्थना की। स्वाभाविक ही इस हेतु श्यावाश्वसे अधिक समर्थ दूत नहीं मिल सकता था। उसने उस रागकी ध्वनि अपने भीतर सुनी थी, उसका कष्ट उसके रोम-रोममें व्यापा, सन्देश लेकर वह चल पड़ा। वह कवि था, साथ ही प्रेमका मारा। उसका दौत्य सफल हुआ। शशीयसीने अनुरक्त पुरुमिलह-पुत्रको वरा। उपकृत दम्पतिने दूतको अपनी उदारतासे गद्गद कर दिया, गौओ, घोड़ों और रथोंने कविका घर भर दिया।

उपकृत कविने गाया—“शशीयसीने मुझे गायोंके द्वारे दिये, घोड़ोंके

झुण्ड दिये, सैकड़ों रथोंके दल । श्यावाश्वके दिये उस पतिके बदले जिसकी वह शक्ति बनी (१०, ६१, ५) । अन्य नारियोंसे कितनी भिन्न है यह शशीयसी, उन पुरुषोंसे कितनी भिन्न, अमित उदार, जो देवहीन हैं लाभ-चिन्तनमें निमग्न हैं ! (वही, ६) देवताओंमें भी वह उसीको खोजती है जो विश्रान्त है, तृपित और उत्सुक है । उसीको वह अपना मातस समर्पित करती है ।” (वही, ७)

दौत्यकी सफलता स्वयं श्यावाश्वकी असफलतापर भयानक व्यग्य थी । शशीयसीके प्रति उमका गान स्वयं उसके उपेक्षित प्रणयका उपहास कर उठता । पीड़ित अन्तर फिर वह चलता, उसका स्वर रातके सन्नाटे और उमकी हवाको चीर चलता । उसकी विकम्पित वाणी पुकार उठी । ससारके पहले यक्षने गाया—

“रात्रि, मेरा सन्देश दर्भतनयके समीप पहुँचा । देवि, तू मेरी गिराका रथ बनकर जा ।” (वही, १७,)

“जब रथवीति अग्निमें आहुति डालता हो, तब तू उससे मेरा सन्देश कह । कह कि तेरी सुताके प्रति मेरा मोह कम नहीं हुआ, आज भी जाग्रत है ।” (वही १८)

यक्षकी आर्त पुकार रथवीतिने सुनी । उसकी रानीने सुनी । शशीयसी-की उदारताने उसे सम्पन्न कर दिया था, प्रणय-तपने उसे अप्रतिम कवि । राजकन्याने श्यावाश्वको वरा, उसके माता-पिताने आतुरतासे व्याहकी अनु-मति दी । कवि आनन्दविभोर गाता रहा । ऋग्वेदके प्रायः दस सूक्त उसके हैं । अनेक सन्दर्भोंसे उसकी लोकप्रियता सिद्ध है ।

कक्षीवान् ऋग्वेदके महान् द्रष्टा ऋषियोमें हैं । दो राजाओंके वे दामाद थे, परन्तु स्वयं वे वे दासी-पुत्र (१, ११८, १, ११२, १) । तब अनेक राजा और ऋषि शूद्राओं अथवा अनार्य दासियोंसे विवाह करने लगे थे । उनसे उत्पन्न पुत्र भी औरस माने जाते थे । कक्षीवान्के पिता महर्षि,

पञ्जीने भी दासीको रख लिया था जिससे कक्षीवान् उत्पन्न हुए। औरस तो वे थे ही, ऋषियोने उनको बड़ा माना था।

कक्षीवान् बहुपत्नीक थे। उन्होंने कमसे कम दो विवाह किये थे। दोनो पत्नियाँ अभिजात क्षत्रिया थी, राजाओंकी दुहिता (१, १२६, ३; १, ५१, १३)। पहली रोमगा राजा भाव्यकी पौत्री और स्वनय भाव-यव्यकी पुत्री थी, घोपाके पिताके नामका ऋग्वेदसे स्पष्ट परिचय तो नहीं मिलता परन्तु कही वह भी 'राज्ञ. दुहिता' (१०, ४०, ५) गई है जिससे उसका राजघरानेकी कन्या होना प्रगट है।

कक्षीवान् विद्याध्ययन समाप्तकर गुरुके गृहसे पिताके घर लौट रहे थे जब थककर पेड़ोंकी घनी छायामें राहमें ही वह सो गये। राजा भाव्यका पुत्र स्वनय तभी उधरसे रथपर निकला। ब्रह्मचारीको भूमिपर सोया देख उसने उसे जगाकर रथपर चढ़ा लिया। कक्षीवान्की वातचीतसे स्वनय बड़ा प्रभावित हुआ। नयी आयुमें इतना ज्ञान देख ब्रह्मचारीपर वह मुग्ध हो गया। उसकी रोमगा नामकी बड़ी सुन्दरी कन्या थी। उसके लिए कक्षीवान्को उसने समुचित वर माना और उसे पिताके पास ले गया। कक्षीवान्का अध्ययन समाप्त हो चुका था, अब उसे गार्हस्थ्यमें प्रवेश करना ही था, उधर जो उसने राजकन्याकी विनय और प्रतिभा देखी तो उसके पिता-पितामहका अनुरोध मान रोमगासे विवाह कर लिया। पत्नीके अतिरिक्त विवाहमें उसे अमित धन-धान्य, हिरण्य, अनेक वधुएँ (विवाह करने योग्य दाम-कन्याएँ), मवेशियोंके ढोर, घोड़े और रथ मिले।

सारी धन-सम्पत्ति और जाया लिये कक्षीवान् पिताके घर पहुँचा और वहाँ उसने अपने इस रोमैष्टिक विवाहकी कथा कही। तब उसकी नववधू रोमगाने सविनय अपने ससुरके समीप जा अत्यन्त आत्मीयतासे कहा—

"इन्होंने मुझे पत्नी रूपमें ग्रहण किया है, और मैं इनके प्रति वैसे ही अनुरक्त हूँ जैसे अश्वारोहीके कर्में चिपकी हुई कशा। मेरे पति मुझे हजार यत्नोंसे सुखी करते हैं।" (१, १२६, ३-६)

“मुझे ममीप आनेकी अनुमति दे । मुझ अवलापर प्रसन्न हो । मैं मदा रोमशा रहूंगी, गन्धारके मेमनोकी भाँति सर्वदा रोमशा, विनीता ।” (वही, ७)

पोछे कक्षीवान्ने एक और विवाह किया । वह घोषा थी, राजदुहिता (१०,४०,५), और स्वाभाविक ही पतिका उसका आदर्श “अनेक अश्वोका स्वामी धनी रयी” राजन्य था । पर अभाग्यवश त्वचा रोगसे आक्रान्त हो जानेके कारण उसकी कामना पूरी न हो सकी और दीर्घकाल तक वह अविवाहिता ही रही । पिताके गृहमें ही उसके केश ज्वेत हो चले । फिर अश्विनोकी स्तुतिके फलस्वरूप उसे कक्षीवान्ना वर मिला । कक्षीवान्ने उसे स्वयं वृद्धावस्थामे व्याहा था और इस प्रकार समानने ममानको वरा । घोषाका नाम ऋग्वेदमें अनेक बार आया है । (१,११७,७,१०,३६ आदि) साथ ही सहिताके दसवें मण्डलके दो समूचे सूक्त, ३९ और ४० उसी नारी ऋषिकी कृतियाँ हैं ।

महर्षि कक्षीवान्को वृद्धावस्थामें विवाह करनेका तिक्तफल भी च्यवनादिकी भाँति भोगना पड़ा । स्पष्ट पता तो नहीं चलता कि वृद्धावस्थाके कारण स्वयं वे क्लीव हो गये थे या उनकी पत्नी ही बन्ध्या थी, परन्तु वे सन्ततिके लिए स्वयं भी (१०,३९,७) घोषाकी ही भाँति (१,११७,२४) अश्विनीकुमारोकी स्तुति करते हैं । कहते हैं, “तुम दोनो क्लीवकी पत्नी (बध्निमत्या) की स्तुति सुन उसके पाम चले आये थे और सुखी पत्नीको सुन्दर सन्तति प्रदान की थी ।” उसी प्रकार घोषा भी कहती है, “वीरो, तुमने असीम उदारतापूर्वक क्लीवकी पत्नीको हिरण्यहस्त नामका पुत्र प्रदान किया था ।” उनका तात्पर्य अपने लिए सन्तान माँगनेसे है । अश्विनीकुमार दिव्य वैद्य हैं जो अचूक औपधियोका वितरण करते हैं और ऋग्वेदमें क्लीवो और बन्ध्याओंके विशेष आराध्य हैं ।

विमद भी ऋग्वेदका ब्राह्मण ऋषि है । उसने कमद्यु अथवा शुध्युको व्याहा । वस्तुतः दोनोमें परम्परया विवाह नहीं हुआ । दोनो प्रणय-निर्वाह-

के लिए भाग गये थे (१, ९२, ४) । विमद और कमद्यु ऋग्वैदिक युगके रोमियो-जूलियट थे । कमद्यु राजन्या थी, राजा पुरुमिल्हकी दुहिता, उस गङ्गीयमीकी नन्द जिसके भाईके प्रति प्रणय-दीत्यकर शशीयसीको श्या-वाश्वने निहाल किया था । विमद और कमद्यु एक दूसरेसे प्रेम करते थे । परन्तु विवाहार्थ जब विमदने राजासे अनुमति माँगी तब राजाका राजत्व आडे आ गया । निर्वन ब्राह्मणसे अपनी कन्याका विवाह उसे इष्ट न था और उसने वह सम्बन्ध अस्वीकृत कर दिया । पर प्रणयियोंपर स्निग्ध प्रेम छाया हुआ था, वे स्वयं भी करणीयसे विमुख न हो सके । श्यावाश्व और रथवीति-कन्यासे वे सर्वथा भिन्न थे । पति-पत्नी बनना निश्चित कर दोनो अनजाने स्थानको भाग गये । अब माता-पिताने उनके निश्चयमें बाधा डालना उचित नहीं समझा और उनका सम्बन्ध स्वीकार कर लिया । उस काल वह घटना भी पर्याप्त लोकप्रिय हो गई थी उसका उल्लेख अनेक ऋचाओंमें हुआ है (१, ११२, १९; ११६, १; ११७, २०; १०, ३९, ७, ६५, १२) । लगता है विमद भी बादमें क्लीव हो गया था और उसे भी सपत्नीक च्यवनसे पाण्डु काल तकके क्लीवोंके सहायक अश्विनीकुमारोंकी सन्ततिके लिए स्तुति करनी पड़ी ।

ऋग्वेदमें मधुर और मनोरञ्जक स्थलोकी कमी नहीं । उसके धर्मोत्तर मधुर सामाजिक प्रसंग कोडियोमें गिने जा सकते हैं । यहाँ हम केवल एक “समन” का उल्लेख करेंगे ।

उस प्राचीन मानव ग्रन्थमें उत्सवों और त्योहारोंसे मिलते-जुलते एक प्रकारके मेलेका उल्लेख हुआ है जिसे ‘समन’ कहते थे (ऋ० १, ४८, ६; १२४, ८, ४, ५८, ८, ७, २, ५, ९, ४, १०, ८६, १०) । स्त्रियाँ, विशेषकर कुमारियाँ, वरकी खोजमें वहाँ जाती हैं । उसमें घुड़दौर और रथघावन (वही, १०, १६८, २) बड़ी तत्परतासे होते थे । वह मेला रातमें होता था । चमकती मशालोंके उजालेमें (सुसन्धशा भानुना यो विभाति, वही, ७, ९, ४) कुमारियाँ मधुर मुसकराती हुई (स्मयमानासो) वहाँ जाती थीं और अनेक बार खेलमें वहाँ सारी रात गुज़ार देती थी (वही, १, ४८, ६, १०, ६९, ११) । प्रेमियोंके सम्मिलन और सम्भाव्य वर-वधूकी खोज (वही, ७, २, ५) की सुविधा समन विशेष रूपसे प्रदान करते थे । कुछ अजब नहीं कि इस प्रकारकी स्वतन्त्रता जब तब आचरणमें दोष उत्पन्न कर देती रही हो । आखिर संहितासे समाजकी अनुमति न मिलनेसे प्रणय-साधनके निमित्त प्रणयियोंके भाग जानेके अनेक सकेत मिलते हैं (वही, १, ११२, १९, ११६, १, ११७, २०, १०, ३९, ७, ६५, १२) । सम्भव है अन्यत्र उस समाजमें ऐसी स्वतन्त्रता सम्भव न रही हो । परन्तु समन कुमारियाँ प्रमाणत अपने प्रेमियोंके साथ घूमती थी (७, २, ५, ४, ५८, ८, अथर्ववेद, २, ३६, १) । अनेक प्रणयी-युगलके लिए समन सकेत-स्थानका कार्य करते होंगे । अनेक बार तो कुमारियोंकी माताएँ स्वयं वर

आकृष्ट करने योग्य उनका प्रसाधन करती थी (सुमकाशा मातृमृष्टेव योषा) । अनेक अवाछित वरोकी साध वही पूरी होती थी (अ० ४, ५८, ८, ७, २, ५) ।

वस्तुतः विवाहका कार्य और गुरुजनोका दायित्व अविकतर समनकी संस्था द्वारा पर्याप्त हल्का हो जाता होगा । अनेक विचारों, भिन्न रुचियोंके कुमार-कुमारों वहाँ बड़ी संख्यामें मिलते होंगे जिससे चुनावके कार्यमें प्रचुर सुविधा हो जाती होगी । सम्भाव्य वर-वधू सर्वदा पूर्ण नहीं होते । सबमें कोई न कोई कमी होती ही है, किसीमें रूपकी, किसीमें गुणकी, किसीमें शौर्यकी, किसीमें धनकी । किन्तु यदि सभी प्रकारके लोग एकत्र कर दिये जायें तो रुचिवैचित्र्यकी अनेक सामियाँ अपने आप व्यवस्थित हो जायें । कुछ आश्चर्य नहीं कि समनोमें सूर्य-रश्मियोंकी-भी प्रसाधनसे दमकती नारियाँ झुण्डकी झुण्ड चल पड़ती हो (व्युच्छन्ती रश्मिभिः सूर्यस्यांज्यङ्क्ते समनगा इव वा —वही, १, १२४, ८) । इसी प्रकार अन्यत्र भी समनको जानेवाली कुमारियोंका उल्लेख हुआ है—“पूर्वीं शिशुं न मातरा रिहाणे समग्रुवो न समनेष्वञ्जन्” (७, २, ५) । इस प्रकार एक उपमामें वायुप्रेरित व्यक्तिकी भाँति नारियोंके समनकी ओर जानेकी बात कही गई है, “सम्प्रेरते अनुवातस्य विष्टा ऐन गच्छन्ति समनं न योषा” (१०, १६८, २) । समनमें यज्ञ होमादि भी होते थे । ऋग्वैदिक कवि अग्निके प्रकाशमें युवतियोंके समुज्ज्वल वदनको स्मित हास्यसे प्रफुल्लित देखता है—“अभि प्रवन्त समनेव योषाः कल्याण्यः समयमानासो अग्निम्” (४, ५८, ८) । इन समनोमें यौन-सम्बन्धिनी देवी इन्द्राणीकी विशेष पूजा प्राचीन प्रथाके अनुसार हुआ करती थी । ऋषि कहता है कि सनातन कालसे नारी (इन्द्राणी) समन और यज्ञोत्सवको जाती हैं—“संहोत्रं स्म पुरा नारी समनं वाव गच्छति” (१०, ८६, १०) ।

जर्मन पण्डित केगीने अपनी पुस्तक ‘ऋग्वेद’ (पृ० १९) में समनके उत्सवका सुन्दर सक्षिप्त उदाहरण दिया है—“पत्नियाँ और कुमारियाँ

प्रसन्न वसनोसे अलकृत समनकी ओर चल पडती है। जब वन प्रान्तर और खेत हरियालीसे ढक जाते हैं तब युवा और युवतियाँ सहनृत्यकी ओर हरे फँले मैदानोकी ओर दौड चलती हैं। मृदग धमक उठते हैं, तरुण-तरुणियाँ एक दूसरेका हाथ पकड नाचने लगती हैं और तबतक नाचती रहती हैं जबतक उनके साथ भूमि और दिशाएँ नही चक्कर खाने लगती और उनके नाचते समुदायोको जब तक धूलके बादल नही घेर लेते।” प्रगट है कि समनोका नृत्य—और वह सामूहिक—आवश्यक अंग था। “वैदिक इण्डेक्स” के प्रणेताओने इस प्रसंगमे पिशेलको उद्धृत किया है। पिशेलका कहना है कि ‘समन एक प्रकारका मेला था जहाँ आमोदके लिए नारियाँ जाती थी—युवतियाँ और प्रौढाएँ पतिकी खोजमे और वेश्याएँ मौकेसे लाभ उठाने’। यह भी अनुमान किया जाता है कि समनोमे ही सम्भवत नाटकीय रंगमंच का भी उदय हुआ। पहले सम्भवत वही यम-यमी, इन्द्र-इन्द्राणी, पुरुरवा-उर्वशी आदिके सवाद होते थे जो पहले केवल डायलाग रूपमें थे फिर नाटकोंके आधार बन गये।

जाहिर है कि समन समाजके बदलते हुए आचार-नियमोमे पश्चात्काल-में नही खप सकता था। निरन्तर सकीर्ण होती जाती हिन्दू समाजकी परिधिमें उसका समा सकना कठिन था। फिर उसके स्वच्छन्द वातावरण-का अनाचारतः दूषित हो जाना भी कुछ अस्वाभाविक न था। यही समन उत्तरयुगोंके मौर्यकालमे समाज या ‘समज्जा’ कहलाया। समज्जाकी स्थिति तक पहुँचते-पहुँचते समन तत्कालीन समाजको अमह्य हो गया और सम्राट् अशोकको उसे कानूनन बन्द कर देना पडा। चौदह शिलालेखो-की पहली घोषणा समज्जाका इस प्रकार निषेध करती है—“न अब कोई समाज हो सकेगा क्योंकि देवाना प्रिय पियदसी राजा (अशोक) इस समाजमे बहुत अनौचित्य देखता है। परन्तु उसके कुछ ऐसे प्रकार भी हैं जिनको पियदसी राजा मुनासिव मानता है।” ‘दीघनिकाय’ में अनुचित प्रकारसे समज्जाको नृत्य, गायन, संगीत, कथा, मृदग और ढोलकके

पडगोसे युक्त कहा है। धम्मपदकी टीकामें जिस समज्जाका उल्लेख है उसके चलानेवाले ५०० अभिनेता हैं जो बहुमूल्य पुरस्कारके बदले राजगृहके नृपतिके सामने प्रतिवर्ष अथवा प्रति पण्णाम प्रदर्शन करते हैं। इस कम्पनीके प्रदर्शन नात-सात दिन तक चलते थे। उसके प्रसिद्ध खेलोंमें एक ऐसा था जिसमें अल्लुड सुन्दरी खड़े बँधे लट्ठेपर चलती, गाती और नाचती थी। एक बार तो ऐसा अनर्थ हुआ, जो अस्वाभाविक किसी प्रकार न था, कि अखाड़ेके मचपर बैठे (मचाति मचेत्थित्) दर्शकोंमें-से एक धनी सेठका बेटा, उगसेन तरज्जु-नर्तकी-अभिनेत्रीके प्रेम-पाशमें बँध गया। इसी प्रकार विनय पिटकमें भी राजगृहकी पहाड़ीपर होनेवाले समाज-का उल्लेख हुआ है जिसमें नृत्य, मगीत (३, ५, २, ६) होते हैं। उसीमें एक और प्रकारके समाजमें प्रीतिभोजादि होनेका व्यौरा मिलता है (४, ३७, १)। महाभारतमें समाज गैव उत्सवके रूपमें व्यवहृत हुआ है। उसमें आपान (मद्य-पान), नृत्य, गान आदि होते हैं। (हापकिन्स, एपिक मिथालोजी, पृ० ६५, २२०)। कौटिल्यने अपने 'अर्थशास्त्र' (२, २५) में 'उत्सव समाज' और यात्राका उल्लेख किया है। उसके अनुसार इनमें चार दिनोत्तक अविराम मद्यपान होता था। अन्यत्र (१३, ५) उसी महान् आचार्यने विजेताको सलाह दी है कि उसे अपने विजितो-को अनुकूलचेता उनके देश-प्रेम, देश-दैवत-प्रेम और उनकी उत्सव, ममाज, यात्रा आदि की-सी सस्थाओंके आदर द्वारा बनाना चाहिए। स्पष्टतः कौटिल्यकी दृष्टि समाज-शास्त्री और आचार-निर्माताकी नहीं नीतिज्ञ-की थी।

इस प्रकार जान पड़ता है कि समाज या समज्जा एक प्रकारका समन ही था। सम्भवतः उत्तरकालीन सामाजिक परम्परामें उसके आपान, नर्तन, गायन आदि मद्य न हो सके और उन्होंने अपनी दूषित समाजविरोधी आजकी फिल्मोंकी-सी अगिब छाया डाली। धम्मपदकी टीकावाली उद्धृत घटना समन अथवा समाजमें सामान्य हो गई होगी। इसी उपेक्षणीय प्रकारके

समाजका अशोकने विरोधकर उसे घोषणा द्वारा वन्द कर दिया था। पश्चात्कालमे अशोककालीन समाजने और गुरुतर अपराध करना शुरू किया। उसकी परिणति कालान्तरमे एक नितान्त घृणित सस्थामें हुई जिसका सम्बन्ध वेण्याओ, गणिकाओ और गायिका-नर्तकियोसे था। उनके दलमे रहकर सारंगी आदि वाद्य-साज बजानेवाले सफरदे उत्तरप्रदेश और बिहारके सूबोमे आज भी 'समाजी' कहलाते हैं जो अपने नाममे समन तथा समाजकी प्राचीन स्मृति जीवित रखे हुए हैं। सम्भव है समनका दूरका सम्बन्ध श्रावण मासमे शिव मन्दिरमे होनेवाले नाच-गानके प्रदर्शनो-मे भी रहा हो। पञ्जावमे उन्हें सामन कहते हैं जो प्रगटत. श्रावणका अपभ्रंश है।

ऋग्वेदके समाजमे, जैसा ऊपर कहा गया है, समन न केवल विनोद और खेल-कूदके उत्सव थे, वरन् वे एक सामाजिक आवश्यकताकी भी पूर्ति करते थे। परन्तु उनका संगठन इस प्रकारका था कि उनका कालान्तरमे अत्यन्त घृणास्पद हो जाना स्वाभाविक था। फिर भी यह कुछ कम महत्वकी बात नहीं है कि अपने प्रकृत अथवा परिवर्तित रूपमें बहुत कालतक वे चलते रहे और आज भी अनेक दिशाओमे अपने प्रतिनिधि छोड़ गये हैं। आजके 'कार्निवल' उनसे विशेष भिन्न नहीं।

जो लोग ऋग्वेदको केवल धर्मकी पुस्तक मानते हैं उन्हें पता नहीं कि उस संहितामें कितना लौकिक-सामाजिक सौन्दर्य बिखरा पड़ा है। अनेक बार तो उसमें समाजका प्रतिबिम्ब इतना स्पष्ट झलक पड़ता है कि पाठक स्तब्ध रह जाता है। दसवें मंडलका ३४वाँ सूक्त एक जुआरीकी दिनचर्या और दुर्बलताका मनोहारी वर्णन करता है। उसकी मार्मिकता हृदयको छू लेती है। वर्णन वस्तुतः इतना सजीव, इतना मासल हुआ है कि लगता है, तत्सामयिक समाजका एक पृष्ठ खुल पड़ा हो। जुआरी बार-बार जुआ खेलना छोड़ देनेकी शपथ लेता है, बार-बार पाँसेकी मदिर ध्वनि उसे मत्त कर देती है, और वह सब कुछ दाँवपर लगा कर फिर हार जाता है। सूक्तका देवता भी जुआ ही है, और उसका ऋषि अंशतः स्वयं जुआरी। चित्रण सर्वथा मानवीय और पार्थिव है।

सूक्त कहता है कि जुआरी दिन-रात जुआ खेलनेके सार्वजनिक हालमें उसके स्तम्भकी भाँति अड़ा रहता है। मेजपर अक्ष (पाँसे) के गिरते ही उसकी वाछें खिल जाती हैं, उनके मदसे वह उन्मत्त हो जाता है— 'प्रावेपा मा वृहतो मादयन्ति प्रवातेजा इरिणो वर्वृताना' (१०, ३४, १)। स्पष्ट है कि पाँसेका प्रभाव उसपर वैसा ही होता है जैसे शराबका पियक्कड़पर। वह अपनी सारी संपत्ति जुएमें हार चुका है और बादमें अपनी पत्नी तकको दाँवपर लगाकर हार जाता है। तब उसकी आँखें खुलती हैं और वह आर्तनाद कर उठता है। उसकी प्रियतमा पत्नी 'अनुव्रता' (पतिव्रता) है, उसकी द्यूतरतिका सारा परिणाम वह चुपचाप सहती है। कभी उसपर क्रोध नहीं करती, सदा उसके और उसके मित्रोंके प्रति

कल्याण-भाव रखती है—‘न मा मिमेथ न जिहल एषा शिवा सखिभ्य उत मह्यमासीत्’ । (१०, ३४, २)

ऐसी पत्नीको जुएमें खोकर जुआरी स्वाभाविक ही कठिन यातनाका अनुभव करता है । कहता है—अक्षके लिए मैंने पतिव्रता पत्नीको खो दिया (अक्षस्याहमेकपरस्य हेतोरनुव्रतामप जायामरोधम्—वही) । पाँसेकी झकार उसे इतना अन्वा बना देती थी कि दाँवपर जीती जानेके पहले उसकी पत्नी उसके प्रियाचरणसे विरहित हो जाती थी । उसने चाहे अपना वह अभाग्य चुपचाप सह लिया पर उसके दाँवपर हार दिये जानेके बाद उसकी माँ, जुआरीकी सास, क्षुब्ध शत्रु हो उठी (द्वेष्टि श्वश्रूरप जाया रुणद्धि—वही, ३) । और अब उस अभागेका ‘अपना’ कोई नहीं रह गया (न वाथितो विन्दते मर्डितारम्—वही) । अपनी हीन दशापर सहसा जुआरी रो पड़ता है—‘वृद्ध कमजोर घोड़ेसे जैसे कोई लाभ नहीं जुएसे मैं भी कोई सुख नहीं पाता’ (अश्वस्येव जरतो वस्त्यस्य नाह विन्दामि कित्तवस्य भोगम्—वही) । सपत्तिविरहित पत्नीको भी दाँवपर खोकर जब वह दूसरो द्वारा उसे दुलारे जाते देखता है तब उसकी दशा और भी दयनीय हो उठती है (अन्ये जायां परि मृशन्त्यस्य यस्यागृधद्वेदने वाज्यक्ष.—वही, ४) ।

वह जुएमें घरकी सम्पत्ति हारकर ऋण लेता है, बार-बार ऋण लेनेसे वह महाजनोका शिकार हो जाता है और तब उसके सारे स्वजन—माता, पिता, भाई उसे छोड़ देते हैं । उसे पकड़ ले जानेवाले महाजनोंसे कहते हैं—‘उसे बाँध लो । बाँधकर अपने साथ ले जाओ । वह हमारा कोई नहीं’ (पिता माता भ्रातर एवमाहुर्न जानीमो नयता बद्धमेतम्—वही) । जुआ न खेलनेका शपथ तो वह करता है पर जब उसके जुआरी मित्र उसे त्याग देते हैं (यदादीध्ये न दविषाण्येभि परायद्भ्योऽव हीये सखिभ्य —वही, ५) और जब अक्ष फेंके जानेसे छूत-फलक पर खनखना उठते हैं तब वह बेहाल हो जाता है । वह और नहीं रुक पाता, ‘जारिणी’की भाँति

सकेतस्थानकी ओर जैसे दौड़ पड़ता है (वही, ५) । अगले चार छन्दोंमें असाधारण शक्ति और प्रौढ़ शैलीमें जुएका जादू खुल पड़ा है—

सभामेति कितव पृच्छमानो जेष्यामती तन्वाशुसुजान ।
 अक्षासो अस्य वि तिरन्ति काम प्रातिदीन्वे दधत आ कृतानि ॥
 अक्षास इदङ्कुशिनो नितोदिनो निकृत्वानस्तपनास्तपयिष्णवः ।
 कुमारदेष्णा जयतः पुनर्हणो मध्वा सम्पृक्ताः कितवस्य वर्हणाः ॥
 त्रिपन्चाशः क्रीडति व्रात एषां देव इव सविता सत्यधर्मा ।
 उग्रस्य चिन्मन्यवे ना नमन्ते राजा चिदेभ्यो नम इत्कृणोति ॥
 नीचा वर्तन्त उपरि स्फुरन्यहस्तासो हस्तवन्तं सहन्ते ।
 दिव्या अङ्गारा इरिणो न्युप्ता शीताः सन्तो हृदयं निर्दहन्ति ॥

(ऋ० १०, ३४, ६-९)

“जुआरी द्यूतस्थल (सभा) पर पहुँचता है, (गकाओंमें) तनमें आग लगी है ।—पूछता है—क्या जीतूँगा ?

अक्ष (पाँसे) उसकी कामनाको जगा देते हैं, वह अपना धन विपक्षीके विपरीत दाँवपर लगा देता है ।”

“अक्ष, धन आदिसे सयुक्त, धोखा देते हैं, तपाते हैं, सताप जनते हैं । जीतनेवालेको पहले थोड़ी जीतसे लुभाकर वे उसका सर्वस्व अपहृत कर नाश कर डालते हैं, जुआरीके सुन्दरतम धन द्वारा स्वयं अभिषिक्त होते हैं ।”

“सत्यधर्मा देव सविताकी भाँति तिरपनका उसका प्रसन्न दल खेलता है । वे शक्तिमान् (उग्र) के आगे भी नहीं झुकते, राजा स्वयं उनकी अर्चना करता है ।”

“अक्ष सहसा नीचे आते हैं, फिर ऊपर उठ जाते हैं, स्वयं करविहीन पर हस्तवन्तोंको अपनी सेवाके लिए वे बाध्य करते हैं ।

जादूके अगारोंकी भाँति ढाले जाते हुए स्वयं तो वे शीतल हैं पर दर्शकोंके हृदय जलाकर क्षार कर डालते हैं ।”

जुआरी अपने दोषको समझता है, उसके अशिव परिणामको झेलकर बारम्बार पाँसा न छूनेकी कसमें खाता है पर जुएका मोह उसे बार-बार

घर दवाता है, उसे लाचार कर देता है । खेलता है, हारता है, फिर खेलता है, फिर हारता है । क्रोध और लालच उसे विमूढ कर देते हैं । उसकी हार ही उसे फिर खेलनेको मजबूर करती है । मधुरसे मधुर, कीमतीसे कीमती चीज दाँवपर उससे धरवा देती है । सब हार जाता है । कर्ज लेकर फिर खेलता है, फिर हार जाता है । और एक रात जुआ उसका सर्वनाश सम्पन्न कर देता है । निराशासे पागल, भयसे सन्नस्त, महाजन द्वारा अनुसृत, वह घर लौटता है, सबसे भागकर शरण लेने । घरके द्वार उसके लिए बन्द है । द्वार ठकठकाता है पर वे नहीं खुलते, क्योंकि वे अनजाने बन्द नहीं किये गये हैं । हारी हुई परित्यक्ता पत्नीकी शोचनीय दशा उसे विचार करनेको मजबूर करती है । घरका द्वार बन्द होनेसे बाहर पडा वह सोच रहा है—“दूसरोकी पत्नियाँ कितनी सुखी हैं ! औरोके परिवार कितने भाग्यवान् हैं !” नलका परवर्ती, युधिष्ठिरका पूर्ववर्ती, वह जुआरी रात्रिके अन्धकारमें अपने कियेपर पछताता है, परन्तु प्रभातके साथ आगा लौट पडती है और अक्षपर झुकी हुई उसकी चिरचेष्टा नवीन हो आती है । ‘उपाकी ही भाँति वह भी अपने अक्षरूपी घोडोको जोत देता है’ (पूर्वाह्ण श्रवण्ययुजे) ।

अन्तमें उमे पत्नीकी साधना और तपसे समझ होती है और वह परिवारकी ओर आकृष्ट होता है । ऋषि उस प्रकृतिस्थ जुआरीका स्वागत करता है—“जुआ न खेल, न खेल जुआ । अपने खेतोको जोत । प्राप्त धनको बहुत मानते हुए उसीमें रम, उसका सुख मान । वो तेरी गौएँ हैं, और वह तेरी जाया ”

अक्षर्मा दीव्यः कृषिमित्कृषस्व वित्ते रमस्व बहुमन्यमान ।

तत्र गाव कितव तत्र जाया तन्मे वि चष्टे सवितायमर्थः ॥ (वही १३)

ऋषिकी यह शालीन गिरा रस-कोर्सके शौकीनोंके लिए आज भी चिन्तनीय है ।

मैंने प्रस्तुत लेखमें “इन्सेस्ट” शब्दका व्यवहार किया है, कारण कि हिन्दी या संस्कृतका कोई शब्द उस अर्थको प्रगट नहीं करता जो इस अंग्रेजी शब्दमें निहित है। इन्सेस्टका अर्थ है भाई-बहिन, पिता-पुत्री, माता-पुत्रका परस्पर यौन सम्बन्ध। ऋग्वेदके कतिपय सकेतोसे इन्सेस्टके ऋग्वैदिक समाजमें एकाशमें प्रचलित होनेकी बात कही गई है। प्रस्तुत लेखमें हम उसपर प्रकाश डालनेका प्रयत्न करेंगे।

विषय वस्तुतः अत्यन्त विवादास्पद है। कुछका कहना है कि इस प्रकारका यौन सम्बन्ध वैदिक जीवनमें सर्वथा अनजाना था और ऋग्वेदमें उसका उल्लेख नहीं मिलता। कुछ पण्डितोंका मत इससे भिन्न है। हम यहाँ बगैर उस वादविवादमें पड़े सीधे उपलब्ध सामग्रीपर विचार करेंगे। आरम्भमें ही यह कह देना उचित है कि ऋग्वेदकी स्वल्प सामग्री पौराणिक परम्पराओं और बौद्ध जातकोंके साथ अध्ययन करनेपर जो पूर्व-मध्य-परकी एक क्रमिक सगति बैठ जाती है उससे ऐसा लगता है कि किसी-न-किसी समय किसी-न-किसी मात्रामे इस प्रथाका आर्य समाजमें प्रचार रहा होगा। ऋग्वैदिक तथा अन्य प्रमाणोंसे जान पड़ता है कि प्रथा उस समाजमें किसी प्रकार अनुचित नहीं मानी जाती थी। उस सम्बन्धका दो रूपमें अध्ययन समीचीन होगा—भ्राता-भगिनी सम्बन्ध और माता-पिता, पुत्र-पुत्री सम्बन्ध। हम पहिले भ्राता-भगिनी सम्बन्धपर विचार करेंगे।

भ्राता-भगिनी यौन सम्बन्धका सबसे सबल प्रमाण ऋग्वेदके दसवें मण्डलके दसवें सूक्तमें यम-यमी सवादमें मिलता है। यम-यमी जुड़वें भाई-बहन हैं, पहले मानव जोड़े (दम्पति), जिनसे मानव जातिका प्रारम्भ

होता है। दोनोंका पारस्परिक सम्बन्ध बहुत कुछ उस प्राचीन इब्रानी परम्परासे है जिसमे नारी नरके ही एक अगसे प्रसूत होती है और दोनों मिलकर मानवजातिकी सृष्टि करते हैं, उसके आदि पितर वनते हैं। ये भारतीय परम्पराके आदिम मर्त्य-युगल भी उसी प्रकार जुड़वे माने गये हैं। यह विचार स्वयं यमीके वक्तव्यमे रखा गया है। “गर्भमें ही”, यमी यमसे कहती है, “स्वयं स्रष्टाने हम दोनोंको पति-पत्नीके रूपमे रखा था।” आरम्भमें ही यह स्पष्ट कर देना उचित है कि सवाद असाधारण है जिसमें यमी अपने भाई यमको बार-बार पति बनने और उसे पत्नी बनानेका प्रस्ताव करती है, बार-बार यम क्षुब्ध होकर डम सम्बन्धको पाप बताता है, यद्यपि अनेक बार ऐसी स्थिति झलक जाती है जिससे इस प्रकारके सम्बन्धकी ओर भेकेत हो जाता है। सूक्तका एक बार नीचे विग्लेषण ही वास्तविकता प्रकट करनेमे सहायक हो सकता है।

सूक्तके ऋषि और देवता दोनों ही यम और यमी हैं। यम और यमी विवस्वान् (सूर्य) और मरण्यूके जुड़वें पुत्र-पुत्री हैं। आरम्भके छन्दमे ही भगिनी विकम्पित वाणीमे भाईको उमसे “विवस्वान्के लिए” पुत्र उत्पन्न करनेकी प्रार्थना करती है। पर भाई मधुर शब्दोमे उसके प्रस्तावको अस्वीकृत कर देता है—

“तेरा सखा उस सख्यको नहीं मानता जिसमे निकटकी जाईको दूर का माना जाता है (सगोत्रका निषेध)।

(न भूलो कि) महान् असुरके पुत्र, वीर, आकाशको धारण करने-वाले, अपने चतुर्दिक् दूर तक देखते हैं।” (२)

इसमे प्रमाणित है कि इस छन्दके लिखे जाने तक अमगोत्र विवाहकी परम्परा आयोंमे प्रतिष्ठित हो चुकी थी और मगोत्र सम्बन्ध अनुचित माना जाने लगा था। दूसरी पक्ति भाई-वहिनके सम्बन्धको नाजायज करार देती है क्योंकि महान् असुर (वरुण) जो पापपर दृष्टि रखता है, अपने चरो द्वारा डम सम्बन्धके

पापियोको जैसे सावधान करता है। परन्तु क्या यही पंक्ति प्राचीन कालमें इस प्रथाके प्रचलित होनेका प्रमाण नहीं बन जाती? यमी इसके अतिरिक्त एक और युक्ति प्रस्तुत करती है। वह कहती है कि “ऋत (कानूनी व्यवस्था) का सिद्धान्त मर्त्योंके लिए है, अमरोंके लिए नहीं, और यह अमर है जो अपने भ्राताको सम्बन्धके लिए पुकारती है” (३)। परन्तु भाई इतिहासका उलाहना देकर उसे परास्त करना चाहता है—“क्या आज हम वह करें”, यम पूछता है, “जो हमने कभी नहीं किया? हम, जो सदा ऋत बोलते-करते रहे हैं, क्या अब अनृतकी उपासना करेंगे?” (४)। इस छन्दमें स्पष्टतः ‘कालविरुद्ध-दूषण’ (अनाक्रान्तिज्म) आ गया है। छन्दकार सयत्न प्रमाणित करनेकी कोशिश कर रहा है कि प्रथा पुराकालमें जानी हुई न थी। इसकी अन्यत्र उपलब्ध स्वतन्त्र सामग्रीसे तुलना इसकी असत्यता घोषित कर देती है, पर उसका उल्लेख हम यथास्थान करेंगे। यहाँ तो स्वयं यमी ऐतिहासिक परम्पराका सहारा लेती हुई उसके इतिहास-विरोधी आचरणको धिक्कार उठती है। अपने वक्तव्यमें वह उस साधारण जन-विश्वासकी ओर संकेत करती है जिसमें जुड़वे भाई-बहनोका सम्बन्ध नितान्त स्वाभाविक माना जाता था। वह उसके विपरीत यमको धमकाती हुई सावधान भी करती है कि यदि उसने प्राचीन परम्परानुमोदित प्रथाका उल्लंघन किया और उसका प्रस्ताव न माना तो उसे परम्पराका अनादर करनेके कारण देवताओंके क्रोधका भागी बनना पड़ेगा। वह कहती है—

“विध्वकार त्वष्टाने स्वयं हम दोनोंको दम्पतिके रूपमें एकत्र किया था (गर्भे नु नौ जनिता दम्पती)। (सावधान !) उसके व्रतो (नियमों) का कोई उल्लंघन नहीं करता (नहीं तोड़ता)। और हम दोनों उसके हैं, आकाश और पृथ्वी दोनों इसे स्वीकार करते हैं।” (५)

अब जब यमको इतिहासका सहारा नहीं मिलता, और चूँकि यमी प्रचलित पद्धति और जानी हुई परम्पराकी याद दिला यमको निरुत्तर कर देनी है, तब वह तर्कके बदले क्रोध प्रगट करता है—

“किसका जाना है वह प्रथम दिन जिसकी बात तू कह रही है ? उसे देखा किसने ? कौन यहाँ उसकी घोषणा करेगा ? मित्रावरुणोकी व्यवस्था महान् है । नीच पुरुषको प्रलोभित करनेके लिए भला तू क्या नहीं कह सकती ?” (६)

उत्तरमे यमी उसके प्रति अपने स्निग्ध प्रणयकी घोषणा करती है । शब्दोमे गजवकी गरिमा है—

“मैं, यमी, यमकी अनुरक्त हूँ । मैं उसके साथ समान शय्यापर रमण करूँ ।

मैं उसे जायाकी भाँति अपने तनको पतिके प्रति समर्पित करूँ । हम दोनों रथके पहियेकी तरह परस्पर मिलनेको दौड़ पड़ें ।” (७)

पर वह सावधि समाजके नये आचार-नियमोंसे अवगत और भयान्वित है । वह वरुणके चरोकी चौकसीका हवाला देकर यमीको सावधान करता है—

“वे थकते (बैठते) नहीं, कभी निमिष (पलक) नहीं मारते, देवोंके वे चर जो सदा हमारे चारो ओर विचरते रहते हैं ।

मुझे नहीं, नीच, तू दूसरेको रथ-चक्रोंकी भाँति दौड़कर भेट ।” (८)

तब वह समकालीन आचार-नियममे इस कार्यको अनुचित और अभ्रातोचित जानती हुई और इसी कारण भाईको डरा हुआ समझकर उसका सम्भाव्य पाप अपने सिरपर लेनेकी घोषणा करती है—

“सूर्यके नेत्र, दिन और रात्रिके रूपमे, उसके मार्गमें प्रकाश बिखेरते रहें ।

आकाशमें धरापर (सर्वत्र) मिथुन (यम-यमी) की क्रीडा हो, यमी-पर यमका अभ्रातोचित (विभृयादजामि) कर्म हो !” (९) ।

यमके उत्तरमें परोक्ष रूपमे उस स्थितिकी कल्पना की गई है जिसमें भाई-बहनके बीच यह सम्बन्ध सामाजिक नियमके रूपमे ध्वनित है । वह चाहे यमकी जानकारीमे रही हो चाहे उसकी स्मृति-परम्परामें बनी रही हो । उत्तर इस प्रकार है—

“निश्चय ऐसे युग (उत्तरा युगानि) आयेंगे जब भ्राता और भगिनी अभ्रातोचित कर्ममें प्रवृत्त होंगे ।

मुझे नहीं, सुभगे, अन्य पति खोज, और उनके लिए अपनी भुजाओं की तकिया बना ।” (१०)

वस्तुतः ऋचामे उल्लिखित ‘उत्तर युग’ पूर्व ही बीत चुके हैं या उनकी स्मृति अथवा शेषांश समामयिक समाजमें वचा हुआ है । भविष्यका शाप यथार्थमें उस प्रथाकी प्रतिक्रिया है जो सम्भवतः अंशतः अभी वची हुई है और जिसे अनुचित करार दिया गया है । यमीके उत्तरमें उस प्रथाका संकेत है जिसमें भाई भगिनीका स्वाभाविक पति माना जाता था यद्यपि उसका ऊपरी अर्थ भगिनीके लिए पति और भाईके लिए पत्नी खोजना है—

“वह कैसा भाई जब भगिनी अनाथा (पतिरहित) हो ? कैसी वह भगिनी जब निःकृति (मृत्यु) उपस्थित हो ?

कामाभिभूत ये अनेक शब्द मैं उद्गीरित करती हूँ । पास आकर मुझे गाढे आलिंगनमें बाँध लें ।” (११)

और यम इस पुरानीके विरुद्ध सावधि प्रथाका उल्लेख करता हुआ कहता है—

“मैं तेरे तनको अपनी भुजाओंमें नहीं बाँधूँगा, भगिनीके पास जाना पाप कहा गया है ।

मेरे लिए नहीं, किसी अन्यके लिए अपने आमोद प्रस्तुत कर । तेरा भाई तुझसे, सुभगे, इसकी कामना नहीं करता ।” (१२)

तब प्राचीन प्रथा द्वारा अपने अधिकार जताकर भी असफल यमी क्षुब्ध हो भाईको हृदयहीन और क्लीव कहकर धिक्कारती है—

“खेद ! यम, तू निश्चय क्लीव है, तेरे न मन है न हृदय ।

खेद कि वृक्षको लताकी भाँति, कटिको मेखलाकी भाँति, कोई और तुझे घेरेंगी ।” (१३)

भाई अपनी दृढतामें अडिग होकर भी जैसे जुड़वी वहनके उस पुरागत अधिकारको समझता है परन्तु समाजके नये आचारोका अनुबन्ध मानता हुआ (वह स्वयं यम है, नियमोंका प्रतिष्ठाता, यह नया नियम वह स्वयं बना रहा है ।) भगिनीको प्रेमानुशासन द्वारा सलाह देता है—

“अन्यका आलिंगन कर, यमी, अन्यको अपनेको घेरने दे, जैसे लता तत्को घेरती है ।

तू उसके मनको जीत, वह तेरी इच्छा जीते, फिर उसका तेरे साथ श्रेयस्कर सख्य होगा ।” (१४)

मूलतः प्रकट है कि कमसे कम कभी, सम्भवतः निकट पूर्वमें ही, भाई-वहनके बीच इन्सेस्ट प्रथाके रूपमें प्रचलित रही थी, जिसे समाजने अवर्तक कर दिया था । इस सम्बन्धके दो उल्लेख और हैं । एक (६, ५५, ४) में तो भाईको वहिनका जार (स्वसुयो जार,—४ स्वसुजारः—५) और दूसरे में उसका पति अथवा जार होना (यस्त्वा भ्राता पतिर्भूत्वा जारो भूत्वा निपद्यते—१०, १६२, ५) कहा गया है ।

परन्तु भ्राता-भगिनी विवाहका सबसे उत्कट और अकाट्य प्रमाण पौराणिक परम्परामें मिलते हैं जो ऋग्वैदिक समाजके पूर्व और पर सम्बन्धी दोनों स्थितियोंको समान रूपसे प्रकट करते हैं । अनेकांशमें पौराणिक परम्पराएँ ऋग्वेदसे भी पूर्वगामी समाजका संकेत करती हैं, यह याद रखनेकी बात है । दृष्टान्ततः असदस्यु-पुरुकुत्स और ययातिके नाम ऋग्वेदमें (८, १९, ३६, १०, ६३, १) आते हैं और वह भी प्राचीन वीरोके रूपमें । परन्तु पुराणोंकी परम्परा और वंश-तालिका उनसे कई पीढ़ी पहले आरम्भ होती है ।

पुराणोंकी सूचीसे प्रायः दो दर्जन भाई-वहिन-विवाह गिनाये जा सकते हैं जिनका कार्य-काल ऋग्वेद-पूर्व, समकालीन और पश्चात् रहा है । एकाधिको छोड़ शेष नारे दृष्टान्तोंमें भाई अपनी भगिनी (पितृकन्या) से

विवाह करता है (मैं विस्तार-भयसे हवालोका उल्लेख नहीं कर रहा हूँ । वे मेरी पुस्तक 'विमेन इन ऋग्वेद' में विस्तारसे दिये हुए हैं) । और ये अपवाद भी ऐसे हैं जिसमें विमातासे उत्पन्न या चचेरे भाई-बहिन परस्पर विवाह करते हैं ।

अब देखे कि वेणके पिताने अपनी पितृकन्या सुनीताको व्याहा, विप्र-चित्तिने अपने पिता कश्यपकी कन्या मिहिकाको । यम-यमीकी पीढी अग-सुनीताके बाद दसवी है । विवस्वान्के पुत्र मनुने विवस्वान्की पुत्री श्रद्धासे विवाह किया, नहुष ऐलने पितृकन्या (ऋग्वैदिक ययातिकी माता) विरजासे, अमावसु ऐलने पितृकन्या अच्छोदासे, गुक्र-उशनम् (जो पश्चात् ययाति-का ससुर हुआ) ने अपनी पितृकन्या गो से । देवयानी (गुक्र-उशनम्की पुत्री) की बड़ी बहन देवीने वरुणको बरा जो गुक्र-उशनम्का अगला वंशधर होनेके कारण उसका भ्राता, अर्ध-भ्राता या चचेरा भाई रहा होगा । अगिरसोंके भरतने अपनी तीनों बहनोंसे ब्याह किया । संहताश्वकी दुहिता हैमवती दृपद्वतीने पिताके दो पुत्रों कृशाश्व और अक्षयाश्वको बरा । ऋग्वैदिक पुरुकुत्सके पुत्र मान्वातृने पितृकन्या नर्मदासे विवाह किया, सगर के पौत्र अंगुमतने पितृकन्या यशोदासे, दशरथने सगोत्रा कोशल्यासे । दशरथ जातक, जो सम्भवत रामायणसे प्राचीन है, राम और सीता दोनोंको भाई-बहन बताता है । कुछ अजब नहीं जो 'जनकतनया' पितृकन्या-का पर्याय रहा हो । ये ऊपर गिनाये व्यक्ति या तो ऋग्वेदसे प्राचीन हैं या उसके समकालीन । उसी काल, लगता है, समाजने सगोत्र, विशेषतः सगी बहनसे विवाहके विरुद्ध विद्रोह किया जिससे कमसे कम कुछ कालके लिए यह विवाह सम्बन्ध रुक गया । रामके बाद प्रायः २७ पीढ़ियों तक पौराणिक परम्परामें ऐसे विवाह नहीं मिलते । परन्तु प्रथा कुछ साधारण न थी और पश्चात् फिर चल पड़ी । महाभारतकालमें ही प्रायः उसका नये सिरसे फिर प्रारम्भ हो गया । कृष्णद्वैपायन व्यासके पुत्र शुकने पितृ-कन्या पीवरीको व्याहा, उसी प्रकार राजा द्रुपदने अपनी पितृकन्याको ।

सत्राजितने अपनी दस बहनोंसे एक साथ व्याह किया । शृजयीके पुत्रने शृजयीकी दो कन्याओंको व्याहा । उसके पितामहने किसी ऐश्वकीसे व्याह किया था, उनसे उत्पन्न पुत्र ने भी (दूसरी) ऐश्वकी (कौशल्या) से ही विवाह किया ।

वौद्ध परम्पराके प्रमाणोंसे सिद्ध है कि यह भ्राता-भगिनी-विवाहकी प्रथा पौराणिक परम्पराके पीछे भी कायम रही थी । जातकमें राम-सीताको भाई-बहन माना जाना ऊपर लिखा जा चुका है । एक दूसरे जातकमें कृष्णके जुड़वें भाईका अन्य पतिसे उत्पन्न अपनी माताकी पुत्रीसे विवाह करना लिखा है । काशीके उदयभद्रने अपनी अर्द्ध-भगिनी उदयभद्राको व्याहा । शाक्योंमें (जिनमें बुद्ध हुए थे) बहिनसे विवाह प्रायः साधारण बात थी । कोसलके राजा पसेनदि (प्रसेनजित्) के पिता महाकोसलकी पुत्री कोसलदेवीका विवाह राजगृहके राजा विविसारसे हुआ था । विविसारके पुत्र अजातशत्रुने पसेनदिकी कन्या वजिराको व्याहा जो इस प्रकार उसकी चचेरी बहन हुई । चचेरे भाई-बहनोंके बीच विवाह वौद्ध परम्परामें सर्वथा आम था ।

इन उदाहरणोंसे प्रमाणित है कि भ्राता-भगिनी-विवाह ऋग्वेदिक-कालके पूर्वसे लेकर वौद्धकाल तक भारतीय समाजमें सर्वत्र रहा है । सगोत्र विवाह बहुत पीछे स्मार्तयुगमें वर्जित हुआ यद्यपि उस विवाहकी परम्परा दीर्घकालतक पीछे भी चलती रही । मातुल-कन्या आदि विवाहोका फिर उसने रूप धारण किया ।

अत्यन्त आदिकालमें जब पिता परिवारका सर्वथा स्वामी था और नारियोंकी सख्या कम थी तब पिता और कन्याके बीच यौन सम्बन्धका होना वर्जित न था । उसके एकाग्र उदाहरण ऋग्वेदमें भी स्वीकारात्मक रूपमें मिलते हैं । कमसे कम उस प्रकारके उदाहरण लोगोंको सह्य थे और कवि अपनी उपमाओंमें उन्हें व्यक्त करते थे । प्रजापति और उसकी कन्याका सम्बन्ध (ऋ० १०, ६१, ५-७) उसी प्रकारका है । वैसे ही

माता-पुत्रका सम्बन्ध भी ६, ५५, ५ में ध्वनित है जहाँ पूषन अपनी माता-का प्रेमार्थी (विवाहार्थी, दिविषु) कहा गया है । पिता और कन्याका सम्बन्ध पौराणिक परम्परामें भी यदा-कदा उपलब्ध है । प्रवृत्ति, जैसा ऊपर कहा जा चुका है, पितृसत्ताक न्थितिकी अवशेष है, जैसे माता-पुत्रका सम्बन्ध मातृसत्ताककी । माता-पुत्र सम्बन्धका उदाहरण अस्पष्ट रूपसे स्वयं ऋग्वेदसे भी दिया जा सकता है । उपाकी सूर्यकी माताके रूपमें जनयित्री कहा गया है (७, ७८, ३), जो देदीप्यमान पुत्र जनती है (१, ११३, १ २) । उसे अपने जार (सूर्य-१, ९२, ११) के तेजसे चमत्कृत होना भी कहा गया है । वह सूर्यकी पत्नी (७, ७५, ५) का अनुसरण करता है (१, ११५, २, १, १२३, १०) । इस प्रकार उपा सूर्यकी पुत्री (दुहितृदिव — १, ३०, २२ आदि) कही गई है परन्तु एक स्थलपर कवि उसे उसकी 'प्रिया' बनानेसे भी नहीं चुका (१, ४६, १) । इस प्रकारके माता-पुत्र सम्बन्धका उदाहरण हमें पुराणोमे नहीं मिलता ।

ऋग्वेदमें विधवा, सती और नियोग : ५ :

कहते हैं कि ऋग्वेदका साहित्य, जैसा उसका समाज भी, पूर्ण विकसित स्थितिमें हमारे सामने खुलता है। इसमें सन्देह नहीं कि आजके हमारे समाजकी अनेक विभिन्न परिस्थितियाँ ऋग्वैदिक समाजमें जीवित थी, अनेक तभी जन्मी भी, परन्तु साथ ही कुछ ऐसी भी थी जिनका अस्तित्व आज नहीं है और यदि है भी तो अशत ।

ऋग्वेदमें विधवाओंके अस्तित्वके कुछ उदाहरण मिलते हैं, उनसे भी अधिक विधवा-विवाहके, कुछ सतीके भी और अनेक नियोगके, जिसका अन्त हिन्दू समाजमें आजसे पर्याप्त पूर्व हो गया था। हम यहाँ इन तीनोंकी स्थितिपर संक्षेप विचार करेंगे।

नि सन्देह विधवा सम्बन्धी उल्लेख ऋग्वेदमें बहुत नहीं हैं और जो हैं वे भी अस्पष्ट हैं। जो भी हो, इतना सन्देह सच है कि समाजमें उसका स्थान था। संभवतः ऐसी विधवाएँ भी थी जो आमरण विधवाएँ बनी रहती थी यद्यपि स्वाभाविक ही लडाके पुरुषोंवाले उस युगमें विधवाओंकी संख्या अधिक नहीं रह सकती थी। एक स्थलपर स्पष्ट उल्लेख है—

“अश्विन्, तुम कृणु और शयुकी रक्षा करो, तुम दोनों विधवा और अर्थककी सहायता करो” (ऋ० १०, ४०, ८)। यह संकेत उन विधवाओंके प्रति है जो फिर विवाह नहीं करती थी। “कस्ते मातर विधवा मचकूच्छयु” (४, १८, १२) में भी उसी स्थितिका उल्लेख है। ऋषि जैसे इन्द्रसे पूछता है—मेरी माँको किसने विधवा बना दिया ? दसवे मण्डलके मृत्यु-सूक्त (१८, ७) में समाजमें अविवाहिता विधवाओंके प्रति परोक्ष संकेत उपलब्ध है। स्थिति विशेष और अनुष्ठान सम्पन्न करनेके

लिए इसमें अविधवा नारियो (नारीरविधवा.) का उल्लेख हुआ है । इसमें अविधवा सपत्नियोंके जलूमका वर्णन है । लगता है कि आजकी ही भाँति, चाहे इस मात्रामे न सही, तब भी विधवाएँ अकल्याणी मानी जाती और अनुष्ठानोंसे पृथक् रखी जाती थी । प्रसंग विवाहका है जिससे विधवाओंके दूर रखनेका दूरस्थ संकेत मिलता है । इन जलूममें अविधवा नारियाँ ही भाग ले सकती थी । प्रकट है कि समाजमे तब अविवाहिता विधवाएँ वर्तमान थी ।

ऋग्वेदमे विधवा सम्बन्धी सामग्री, जैसा ऊपर कहा जा चुका है, थोड़ी है । आर्य शत्रुओंके बीच रहते थे, उनकी अपनी जनसंख्या अपेक्षाकृत कम थी और अपनी रक्षाके लिए, विजयके लिए भी, उन्हें पुरुषोंकी आवश्यकता थी । इससे यह सम्भव न था कि शिशुजननकी आयु वाली नारियाँ उपेक्षित छोड़ दी जायें और आमरण विधवा बनी रहें । जो अपने मृत पतिके प्रति आमरण सख्य निभाना चाहती थी, और उनकी संख्या नितान्त कम थी, उन्हें छोड़ शेष सभी विधवाएँ अपना विवाह फिर कर लेती थी । इसी कारण समाजमें उनकी संख्या अत्यन्त कम थी । लगता है कि विधवाएँ विधवा होते ही प्रायः सर्वदा जीघ्र अपने देवर अथवा पतिके निकटतम सम्बन्धीसे व्याह दी जाती थी । ऊपर उद्धृत मृत्यु-सूक्त से यह स्पष्ट है । पतिकी मृत्युके बाद जब उसका शव जलाने या दफनानेके लिए श्मशान अथवा कब्रगाहमें ले जाया जाता था तब उसकी विधवा भी शवके साथ-साथ जाती थी । साथ ही उसके पतिके परिवारके पुरुष और पतिवती (अविधवा) नारियाँ भी जाती थी । सस्कारार्थ उसे पतिके शवकी वगलमे लेटना पड़ता था । यह प्राचीनकालसे चले आते मृत्यु-सस्कारका एक अंग था । उसका विवेचन हम फिर करेंगे । कालके मारे (१०, १८, २-३) उस वीरके पास जब तक वह पड़ी रहती थी तब तक उसके सम्बन्धी अन्त्येष्टिकर्म (३) करते थे । इसी बीच पतिवती नारियाँ (नारीरविधवाः), अंजनयुक्त निरश्रु नेत्रोंवाली सपत्नियाँ, वस्त्राभूषण और

सुगन्धसे युक्त प्रसन्न वदन धधकती चिताके समीप जा उस नयी विधवाको नये जीवनके लिए सजाने लगती थी (७) । उसी समय कृत्योंके बीच ही उसका विवाह हो जाया करता था । चिता प्रज्वलित होनेसे पहले पुरोहित शवके पाम लेटी विधवाका सवोधन कर कहता था—“उठ नारी, जीवलोकको लौट । वह, जिसके समक्ष तू पड़ी है, अब मर चुका है । तेरा पत्नीत्व अब तेरे इस पतिके साथ है जिसने तेरा कर पकड़ा है और प्रणयी-सा तुझे वरा है ।” (८) मूल अत्यन्त गालीन है—

उदीर्ष्व नार्यभि जीवलोक गतासुमेतमुप शेष एहि ।

हस्तग्राभस्य दिधिषोस्तवेद पत्युर्जनित्वमभि सबभूथ ॥

उसके पतिका भाई (देवर), जो उसे व्याहता था, उस अवसरपर मृतकके हाथसे धनुष लेता हुआ कहता था—“मैं उसके मृत करसे धनुष लेकर धारण करता हूँ जिससे वह हमारी शक्ति और गौरव बने । तू वहाँ है वहाँ, और यहाँ हम वीर सारे विश्व और शत्रुओकी विजय करें” । (९) इस प्रकार मृत आर्य वीरका छोटा भाई न केवल धनुके प्रतीकसे ‘जन’ का नेतृत्व ग्रहण करता था वरन् मृतककी विधवासे विवाह भी कर लेता था । उदाहरण प्रमाणत अभिजात राजन्यका है । यह महत्त्वका प्रसंग है कि धनुष लेते हुए वीर सावधि युद्ध और शत्रुओका उल्लेख करता है । विधवाका तत्काल मृतक सामीप्यसे जीवलोकको लौट आना विशेष अर्थ रखता है । युद्धकी उस आपद्ग्रस्त दुनियामें पुरुषोकी संख्या द्वारा ही रक्षा संभव थी । संख्या वीरजननी नारियोंसे ही संभव थी । शिशुजनन-आयुकी विधवाएँ समाजको नि सन्देह बड़ी मँहगी पडती । इसमें आर्य विधवा होते ही उनसे विवाहकर प्रजनन-कार्यमें लग जाता था । कुछ आश्चर्य नहीं कि वधूको आशीर्वाद देता हुआ पुरोहित उससे “दश पुत्रो” की आशा करे, पतिको कुटुम्बका “ग्यारहवाँ” बनाये ।

इस प्रकार देवर विधवासे तत्काल, संभवत मृतककी अन्त्येष्टिसे भी पहले, विवाह कर लेता था । पता नहीं इस विधवा-विवाहके अवसर-

पर विवाहकी पूरी रीतियाँ सम्पन्न होती थी या नहीं पर कमसे कम इतना तो सच है कि विधवा शीघ्र चितासे उठ देवरका हाथ पकड़ लेती, और उसकी औरस पत्नी तत्काल बन जाती थी। लगता है, जैसे यह विवाह स्वयं मृतक-संस्कारका ही अंग रहा हो। इसमें सन्देह नहीं कि यह प्रथा साधारणतः क्रूर जान पड़ेगी कि विधवा मृतपतिके दग्ध होते ही दाम्पत्य सुख-भोगमें लीन हो जाय। विवाहकी यह कल्पना कुछ अजब नहीं कि जब-तब नारीको जघन्य अपराध करनेपर भी उतारू कर देती है। कुछ असम्भव न था कि पतिताएँ उससे विवाह करनेके लिए राहके काँटे पतिको नहसा हटा दें जिसके साथ पतिके जीवनकालमें प्रच्छन्न रूपसे वे रमण करती रही हो। उस स्वच्छन्द समाजमें, जब वधूका विगेषण विवाहके समय भी 'देवकामा' (देवरकी कामना करनेवाली) था, ऐसा होजाना कुछ असम्भव न था। वस्तुतः इस प्रकारकी दुर्बलताएँ सब कालके समाजमें होती आई हैं। बाकी रही वह भावुकता कि पतिकी मृत्युके शीघ्र बाद विधवासे विवाह निष्ठुरता है तो उसका समाधान केवल यह कहकर किया जा सकता है कि ऋग्वैदिक आर्य जितना ही आपदाओंसे घिरा था उतना ही उनके तिरस्कारमें वह आमोदशील भी था। साथ ही उत्तर-कालीन वंशजोंसे वह कही कम धर्मवादी था, कही अविक लोकवादी। मृत्युपर वह प्रसन्न हँसता था, वह उसके जीवनमें सामान्य घटना थी। मृत्युका उपहास किये वगैर आर्यका जीना उस क्रूर ससारमें कठिन था। इसीसे शव-संस्कारके समय ऋषि कहता है—“हम नृत्य और हास्यके लिए यहाँ आये हैं।” (प्राञ्चो अगाम नृत्ये हसाय द्राघीय आयुः प्रतरं दधाना—१०, १८, ३)। नित्य शत्रुओंसे घिरे वे उन्हें मारते उनसे मरते रहते थे, कुछ अजब नहीं कि अपने मृतकोकी सख्या कम करने और जीवित लडाके वीरोकी संख्या बढ़ानेके लिए सद्योजाता विधवाको पत्नी बना वे प्रजनन कार्यमें जागृक हो जाते हो। विपद् थी पर उनकी आवश्यकता उससे बड़ी थी।

विधवा विवाहका एक और प्रमाण दसवें मण्डलके ४० वे सूक्त (२) में मिलता है । ऋचा इस प्रकार है—

“अश्विन, तुम सन्ध्या समय कहाँ रहते हो ? कहाँ प्रातःकाल रहते हो ? तुम्हारा निवास रात्रिमें कहाँ है ? तुम्हें घरकी ओर कौन लाता है ? कौन लाता है तुम्हे इस प्रकार जिस प्रकार विधवा देवरकी शय्याका आरोहण करती है, जिस प्रकार वधू वरकी ओर आकृष्ट होती है ?”

इस छन्दका सकेत उस सामान्य रीतिकी ओर है जिसमें देवर साधारणतः भाईके मरनेपर उसकी विधवासे विवाह कर लेता था । प्रमाण असदिग्ध है । उपमा घरेलू है, नित्यकी घटनाकी परिचायक । जैसा ऊपर कहा जा चुका है, पत्नी अपनी अविधवावस्थामें भी ‘देवुकामा’ कहलाती थी जिससे पतिविहीन होनेपर उसकी ओर उसके भावोका प्रवाह स्वाभाविक था ।

विवाहार्थ ले जायी जाती (गतरि—१, १२४, ७,) अन्य विधवाओका उल्लेख मिलता है । ऐसी विवाहिताओको ‘पुनर्भू’ अर्थात् पुनर्जात कहा गया है । पतिके कहीं चले जानेपर भी पत्नी अपनेको विधवा मानकर फिरसे अपना विवाह कर सकती थी (ऋ० ६, ४९, ८) ।

इसका प्रमाण स्पष्ट उपलब्ध नहीं कि विधवा-विवाहमें भी आवश्यक विधियाँ सम्पन्न होती थी या देवरकी स्वीकृति मात्र विधवाको पत्नी बनानेके लिए पर्याप्त थी । प्रस्तुत प्रमाणमें तो वह सीधी चिन्तासे उठा ली गई है । और उसका देवर उसे पत्नी रूपमें ग्रहण कर लेता है । उसी सिलसिलेमें उससे पुत्र उत्पन्न करनेकी बात भी कही गई है । जान पड़ता है कि विधवा-विवाहमें जनके लोगोके सामने देवरका उसे स्वीकार मात्र कर लेना पर्याप्त था और उपस्थित लोग उसके साक्षी माने जाते थे ।

साधारणतः विधवा-विवाह सती प्रथाका प्रश्न हल कर देता है । यह बड़े महत्त्वकी बात है कि ऋग्वेदके-से बृहद् ग्रन्थमें विधवाके चितारोहणका एक भी प्रमाण नहीं है । विधवाओके तत्काल पत्नी बनकर समाजमें

दोवारा समा जानेके कारण ऐसा होना स्वाभाविक ही है। ऋग्वेद १०, १८, ९ से फिर भी, कुछ लोगोकी रायमे, ऐसी ध्वनि निकलती है कि एक समय कभी रहा होगा जब मृतकके साथ ही उसका धनुष, जो उसके हाथ-से ले लिया जाता है, और उसकी विधवा जो उसकी बगलसे चितासे उठाली जाती है, जला दी जाती थी। अथर्ववेदमें तो नि.सन्देह विधवाके पतिके शवके साथ जलनेकी बात स्पष्ट लिखी है। नृगास्त्रसे प्रमाणित है कि विधवा-दहन प्राचीन योद्धाओंके अन्त्येष्टि कर्मका एक आवश्यक अंग था। हाँ, उस स्थितिमें सती प्रथा ऋग्वैदिक समाजमें समसामयिक न मानी जाकर हिन्द-यूरोपीय कालकी सामाजिक रीति माननी होगी। अथर्ववेदके जिस मन्त्रका ऊपर हवाला दिया गया है वह इस प्रकार है (१८, ३, १)—

इयं नारी पतिलोकं वृणाना निपद्यत उपत्वा मर्त्यं प्रेतम् ।

धर्मं पुराणं अनुपालयन्ती तस्यै प्रजा द्रविणं चेह धेहि ॥

इससे एक बात तो बड़ी स्पष्टतया प्रमाणित है। वह यह कि सती प्रथा इसमे 'धर्म पुराणम्' कही गई है। इससे सिद्ध है कि एक जमाना था जब विधवा मृत पतिके शवके साथ चितापर जल मरती थी। अथर्ववेद उसी प्राचीन कालके 'धर्म पुराण' का संकेत करता है, परन्तु जान पड़ता है ऋग्वेदके समाजने कालान्तरमें (अथर्ववेदका वह सकेत ऋग्वैदिक समाजसे भी पूर्वकालकी ओर इशारा करता है) उस प्राचीन धर्मके विरुद्ध विद्रोह कर दिया। जो सुपत्नियाँ सजकर चितारोहणके लिए विधवाका अन्त्य मण्डन करने आया करती थी वही अब नवविवाहके लिए उसे सजाने लगी जिससे वह परलोकसे लौटकर नये सिरसे जीवलोकमें प्रवेशकर 'पुनर्भू' कहलाई।

'आरोहन्तु योनिमग्ने'के सम्बन्धमें केगीका कहना है कि ज़रा-सी बे-इमानीसे इसीका पाठान्तर ('आरोहन्तु योनिमग्ने') सती प्रथाको वैदिक प्रतिष्ठा दे सकता था। परन्तु जैसा हमने ऊपर सकेत किया है, पुत्र उत्पन्न

करनेकी आयुवाली विधवाओकी समाजमे आवश्यकता थी और यह सम्भव न था कि उनका अन्त कर दिया जाय । फिर उनका जलाना जीवनशक्ति की बड़ी हानि भी थी क्योंकि राजाओ और पुरोहितो अथवा श्रीमानोकी कुछ एक ही पत्नी नही, आर्य-अनार्य अनेको होती थी, और पतिकी मृत्युपर विधवाओके जलानेका अर्थ था एक समूचे हरममें आग लगा देना, जब राष्ट्रको वीर प्रदान करनेवाली माताओकी इतनी आवश्यकता थी । सती-दाह वस्तुतः एकपत्नी-स्थिति (ऐसा नही कि प्राचीनकालमें पत्नियोके दलके दल अन्य समाजोमें जलाये न गये हो), पतिकी प्रेमगत ईर्ष्या और नारीके अधिकारोकी पतितावस्थाका परिणाम था । भारतीय इतिहासके पिछले स्तरमे समाजमें इन तीनों स्त्रियोका बोलवाला हुआ । परन्तु ऋग्वेदकालीन समाजमे स्थिति दूसरी थी, बहुपत्नीत्व साधारणतः उसमें प्रचलित था, पतिकी ईर्ष्याके स्थानपर उस पौरोहित्य युगमे स्वच्छन्द प्रणयका बाहुल्य था । (जार-जारिणियोके उल्लेख उस वेदमें भरे पडे है), नियोगकी प्रथा सदाचरणको खोखला और पतिकी ईर्ष्याका अन्त करनेको पर्याप्त थी (महाभारतकाल जो ऋग्वेदका ही उत्तर युग है नियोग और दुराचरणसे भरा था), और नारीके अधिकार अपेक्षाकृत सुरक्षित थे । अविवाहित विधवाएँ समाजमें वही रह जाती थी जिनकी पुत्र प्रसव करनेकी आयु बौत चुकी थी ।

विवाहका लक्ष्य पुत्रोत्पत्ति द्वारा वंश कायम रखना और राष्ट्रको शक्तिशाली बनाना होनेके कारण नारी मातृ रूपमें ही विशेष महत्त्व रखती थी । उसके नारीत्वका चरम गौरव मातृत्वका था । पुत्रोत्पत्ति इतना आवश्यक, इतना महत्त्वपूर्ण, माना जाता था कि पतिकी क्लोवता, उसका चिरकालके लिए दूर चला जाना, लोप, अभाव या मृत्यु उस प्रजनन-कार्यमे किसी प्रकारका बाधक नही माना जाता था । जिस विधिसे इन विपम परिस्थितियोमें भी वह पुत्रोत्पत्तिका कार्य जारी रखा जाता था उसे 'नियोग' कहते थे । इसका अर्थ था पुत्रोत्पत्तिके हेतु परपत्नी गमन अथवा

पत्नीका पतिसे भिन्न व्यक्ति द्वारा सन्तानोत्पादन । नियोग शब्दका प्रयोग उत्तरकालीन साहित्यमें हुआ है और वह ऋग्वेदमें सम्भवतः नहीं मिलता, परन्तु उस समाजमें उस प्रथाका प्रचलन प्रमाणित पर्याप्त रूपसे जारी था । पुरुकुत्सानीने पतिके अन्यत्र वन्दी रहते समय पुत्र पाया था (ऋ० ४, ४२, ८-९) । उस संहितामें क्लीव पतियोंकी पत्नियोंके पतिभिन्न व्यक्तियों द्वारा सन्तान उत्पन्न करनेका उल्लेख अनेक बार हुआ है (वही, १, ११६, १३, ११७, २४, ६, ६२, ७, १०, ३९, ७, ६५, १२) । पुरवि वधिमतीने पतिकी क्लीवावस्थामें दूसरे द्वारा पुत्र उत्पन्न कराया । अश्विनीकुमारोंके प्रति एक ही स्तुति इस प्रकार है—“तुम रथपर चढ़कर विमदके समीप गये और उसे पुरुमित्रकी कन्या प्रदान की । तुमने क्लीव की पत्नीके समीप जा उसे पुत्र प्रदान कर सुखी किया (१०, ३९, ७) । इसी प्रकार उन्होंने एक अन्य क्लीवकी पत्नीको हिरण्यहस्त नामका पुत्र दिया (१, ११७, २४) ।

यद्यपि पतिका कोई बन्धु उसकी पत्नीके साथ नियोग कर सकता था, साधारणतः देवर ही इस कार्यके लिए उपयुक्त समझा जाता था । जैसा हम ऊपर लिख चुके हैं, विधवाका विवाह भी अधिकतर उसीसे होता था । पत्नी अथवा बधू अपने विवाहके अवसरपर भी देवकामा कही गई है । देवर वस्तुतः दूसरा पति है जिससे, उत्तर कालमें स्त्रालनोंके कारण उसका भाभीसे सम्बन्ध पुत्रवत् कर देनेपर भी, आज तक दोनोंमें उत्तर भारतमें एक सदिग्ध सम्बन्ध बना रहा । दोनोंमें आज भी खुले मझाक चलते हैं और कुछ क्रौमोंमें तो भाभीके विधवा होनेपर देवरके साथ उसका सामान्यतः विवाह भी हो जाता है ।

ऋग्वैदिक युगमें बहुपत्नी-बहुपति विवाह

आभिजात्य, सामन्ती और सामरिक व्यवस्थामें बहुपत्नीकता सामान्य धर्म है। ऋग्वैदिक युग तीनोंका सम्मिलित रूप प्रस्तुत करता है। ऋद्ध राजन्य, अभिजात श्रीमान् और उनके समीपवर्ती ऋषि-पुरोहित साधारणतः बहुपत्नीक होते थे। एक स्थलपर (ऋ० १,६२,११) उत्कठित पतिसे उत्कण्ठिता पत्नियोंके (पत्नीरुशती) चिमट जानेकी उपमा दी गई है। महिताने सपत्नियोंके स्पर्धाजनित कष्टसे लाचार पतिका सुन्दर चित्र खींचा है—‘सव ओरसे सपत्नियोंकी तरह कुचलते हुए मुझे पीड़ित करते हैं’ (सं मा तपन्त्यभितः सपत्नीरिव पर्शवः—वही, १,१०५,८,१०,३३,२)। दोनों ओरसे सपत्नियों द्वारा पीड़ित पतिकी यह दुर्दशा कष्टकर व्यंग प्रस्तुत करती है।

अनेक पति बहुपत्नियोंके सहवाससे उल्लसित होते थे। इन्द्र उन्हींमें था। अपनी अनेक पत्नियोंसे (जनिभिः) वह बड़ा सुख लाभ करता था। राजाओंका बहुपत्नीक (राजेव हि जनिभिः—वही ७,१८,२) होना तो मानो अनिवार्य था। अन्यत्र अनेक पत्नियोंका समान पतिको प्यार करना लिखा है (वही १,७१,१)। संहिताके १,६२,१० का वक्तव्य इस प्रकार है—“सहस्रो पवित्र कार्यों के लिए वहने उसका वैसे मुँह जोहती हैं जैसे पत्नियाँ (पत्नी) और नारियाँ (जनय)।” इसी प्रकार इन्द्रके सम्बन्धमें कहा गया है कि उसने “सारे पुरो पर वैसे ही अधिकार कर लिया है जैसे एक ही समान पति (पतिरेकः समानो) सारी पत्नियोंपर (जनीरिव) अधिकार कर लेता है (वही, ७,२६,३)। एक स्थलपर (१०,४३,१) पतिका पत्नियों द्वारा आलिंगन (परिष्वजन्ते जनयो यथा

पतिम्) किये जानेकी उपमा दी गई है। एक सुन्दर उपमा दो पत्नियों वाले पतिकी रथके दोनो वमोके बीच दवे अश्वसे दी गई है। दोनोकी स्थिति कठिन होती है, डडोके बीच दवे घोडेकी भी, पत्नियोंके बीच सत्रस्त पतिकी भी (१०, १०१, ११)। इसी प्रकार 'पतिर्जनीनाम्' (१०, ८६, ३२) पदमें भी उसी बहुपत्नीक पतिकी ओर सकेत है। ऐसा ही स्पष्ट उल्लेख ३, १, १० में भी है। सपत्नियोका उल्लेख ३, ६, ४ में भी हुआ है। इसी प्रकार १, ५९, ४ में वैश्वानरकी अनेक पत्नियोका जिक्र है। दिवाके पथ में अनेक 'मोदमाना' वधुओका इन्द्रके लिए उडना स्पष्टतः लिखा है—
 उपप्रक्षे वृषणो मोदमाना दिवस्यथा वध्वो यन्त्यच्छ (५, ४७, ६)।
 सुन्दर वेणियो वाली अनेक कुमारियाँ देवताका आलिंगन करती हैं (१, १४०, ८)। 'सपत्नी' (सौत) शब्दका प्रयोग सहिताके अनेक छन्दोमें (३, १, १०, ६, ४, १, १०५, ८, १०, १४५, १२५, १५९, ५) हुआ है।

बहुपत्नीकका सबसे महत्त्वपूर्ण प्रमाण दसवें मण्डलके १४५ वें और १५९ वें सूक्तोमें हुआ है। इनमें पहलेका नाम ही है उपनिपत्सपत्नी-वाघनम्, जो सौतको नीचा दिखानेका मन्तर है। इन्द्राणी स्वयं इस सूक्तकी ऋषि है और मन्त्र द्वारा इन्द्रके ऊपर सपत्नियोका प्रभाव नष्ट कर अपना प्रतिष्ठित करना चाहती है। उसका वक्तव्य इस प्रकार है—

“अत्यन्त शक्तिशाली इस पौघको भूमिसे खोदती हूँ। इससे सपत्नी बाँधी जाती है, पत्नीपर अधिकार किया जाता है। (१)

“देवताओके भेजे, वडे पत्तो वाले कल्याणकर विजयी पौघ, तू सपत्नीको दूर कर, मेरे पतिको सर्वथा मेरा बना। (२)

“हे सबल, मैं सबला हूँ, सबलासे सबला, और वह मेरी सपत्नी अवलासे अवला है, सर्वथा निम्नगा। (३)

“मैं उसका नाम नहीं लेती, वह इस जनमे निष्ठा करे, हम सपत्नीसे दूर सुदूर भागते हैं । (४)

“मैं विजयिनी हूँ, और तू भी विजयी है, विजय हम दोनोंके पक्षमे है, दोनों सपत्नीको परास्त करेंगे । (५)

“मैंने तुझ विजयीको (सभवत इन्द्रको) जीत लिया है, तुझे शक्ति-मन्त्र द्वारा जकड़ लिया है । जैसे गाय बछड़ेकी ओर दौड़ती है, तेरा मन भी वैसे ही मेरी ओर दौड़े । नीचे दौड़ते हुए जलकी भाँति तू मेरी ओर दौड़ ।”(६)

दूसरे सूक्तमे, जिसका हवाला ऊपर दिया जा चुका है, इन्द्राणी शची पौलोमी नामसे उस डाले मन्त्रका प्रभाव प्रकाशित करती है । प्रमाणतः सपत्नियोका नाश हो चुका है और इन्द्रपर उसका एकाधिराज स्थापित है । सूक्त इस प्रकार है—

“इधर सूर्य आकाशकी मूर्धापर उठा इधर मेरा भाग्य चोटीपर चढ़ा । मैंने अपने स्वामीको जीत लिया है । (१)

“मैं केतु हूँ, मैं मूर्धा हूँ, शक्तिमती स्वामिनी मैं हूँ । मैं विजयिनी हूँ, मेरा स्वामी मेरे वशमें है । (२)

“मेरे पुत्र शत्रुघ्न है, मेरी कन्या अधिरानी है, मैं विजयिनी हूँ । स्वामीके ऊपर मेरा मन्त्र अधिष्ठित है । (३)

“देवी, जिस हविसे इन्द्र शक्ति धारण करता है, विजयी होता है, मैंने ही प्रस्तुत की है । मुझे प्रत्येक सपत्नीसे मुक्त करो । (४)

“सपत्नियोका नाश करने वाली मात्र पत्नी, विजयिनी, उन अन्य अवला नारियोका तेज मैंने छीन लिया है । (५)

“मैंने अपनी इन सपत्नियोको परास्त कर दिया है जिससे मैं इस वीर (इन्द्र) और जनोपर अधिकार रख सकूँ ।”(६)

प्रकट है कि बहुपत्नीक व्यवस्थामे परिवार प्रायः मत्सर और कलह-की क्रीडाभूमि हो जाता होगा । सपत्नीको नष्ट करने और पतिपर उसका

प्रभाव कम करनेके लिए जन्तर-मन्तर, झाड़-फूँकका महारा लिया जाता होगा। ऊपरके दोनो सूक्तोमे इन्द्राणीने जमौनमे मपत्नी नष्ट करने वाली औपधि (पौधा) निकालकर उसके नाशके लिए मन्त्रका अनुष्ठान किया है।

ऊपर लिखा जा चुका है कि राजा, श्रीमान् और आढ्य पुरोहित बहुपत्नीक होते थे। सहितामें अनार्योंके भी बहुपत्नीक होनेके उल्लेख मिलते हैं (१,६२, ११,७१,१,१०४, ३;६,१०५,८, ११२, १९, १८६, ७,७, १८, २,२६, ३,१०,४१, १,१०१, ११)। राजाओका तो जैसे वाकायदा हरम होता था जिसमें उनकी विवाहिता पत्नियोंके साथ अविवाहिता वधूएँ (जिनसे वे जब चाहते विवाह कर सकते थे) और रखैले भी रहती थी। ७, १८, २, की उपमासे प्रकट है कि इद्र अपनी पत्नियोमे वैसे ही रहता था जैसे राजा (राजेव हि जानिभिः)। उत्तरवैदिक साहित्यसे प्रकट है कि राजाके हरममें कमसे कम चार प्रकारकी रानियाँ होती थी—महिषी (पटरानी), परिव्रक्ती (पड्यत्रादिसे शक्ति धारण करने वाली), वावाता (राजाकी प्रिया) और पालागली (राजनीतिक कारणोसे विवाहिता, सभासदो व रानियो आदिकी संवधिनी जिन्हें राजा महलमें डाल लेता था)। इन चारोंके द्वारा वार्षिक अनुष्ठानोका हवाला ब्राह्मणोमे मिलता है। जाहिर है कि इनमें परस्पर द्वेष चलता रहता होगा, जैसा इन्द्राणीके सूक्त भी प्रमाणित करते हैं, और पत्नियाँ अपने पुत्रको राज्याधिकार दिलानेके भी प्रयत्न और पड्यन्त्र करती रहती होगी।

महितासे प्रमाणित है कि राजा पुरुरवाके उर्वर्गोके अतिरिक्त अन्य पत्नियाँ (क्षोणिभिः) भी थी (१०,९५,९)। पुराणोसे भी इसकी पुष्टि होती है। कान्दिदासने भी अपनी 'विक्रमोर्वशी' में उस राजाको अनेक पत्नियोका पति बताया है। इसी 'क्षोणि' शब्दका प्रयोग उस इन्द्रके लिए भी हुआ है (२,१६,३) जिसकी अभितृप्ति नारियोसे नही हो पाती। ऊपर महिषीका उल्लेख हो चुका है। उसका अर्थ है प्रधान रानी, जिससे

अन्य रानियोंका होना स्वाभाविक है। महिषी शब्दका प्रयोग भी सहितामे अनेक बार (५, २, २, ३७, ३ आदि) हुआ है।

राजाओंके अतिरिक्त ऋषियोंमें भी बहुविवाहकी प्रथा थी। कक्षी-वान्ने रोमजा और घोषा दो राजकुमारियोंको व्याहा था (१, १२६, ३, १, ५१; १३)। इसी प्रकार प्राचीन ऋषि च्यवन अथवा च्यवानने भी वृद्धावस्थामे अनेक पत्नियों (१, ११६, १०, ५, ७४, ५, १, ११७, १३, ११८, ६, ७ ६८, ६, ७१, ५, १०, ३९, ४) को व्याह कर दुर्दशा झेली थी। कक्षीवान्, औगिज, कवष अथवा वत्स दासी-माताओंसे जन्मे थे। ये निश्चय औरस पत्नीके अतिरिक्त रखैलोकी भाँति उनके ऋषि-पिताओं के पास रही होगी क्योंकि एकपत्नी ऋषिके अनार्या व्याहनेका एक प्रमाण भी ऋग्वेदमें नहीं है। अनार्या भार्याएँ सदा आर्या पत्नीसे अतिरिक्त होती थी जो या तो विवाहके साथ ही द्वितीया बधूके रूपमे आती थी अथवा ऋषियोंको उदार दाताओं द्वारा दानमे मिलती थी।

यहाँ विवाहार्थ प्रस्तुत दाम-कन्याओंपर दो शब्द लिख देना समीचीन होगा। यह तो स्पष्ट है कि उनके आर्योंके साथ विधिवत् विवाहका प्रमाण ऋग्वेदमें नहीं मिलता। आर्योंके सारे कार्य मन्त्रानुष्ठान द्वारा सम्पन्न होते थे, इससे विधिवत् धर्माचरणके योग्य दासी-पत्नियाँ न समझी जानेके कारण निश्चय परिवारमें उनका स्थान रखेलिनो (उपपत्नियों) का रहा होगा। लगता है, पिछले रजवाडोकी भाँति विवाहके ही समय प्रमाणत पत्नीकी आमरण मेवाके लिए पत्नीके साथ ही वे आर्यवरको प्रदान कर दी जाती थी और उनकी सजा भी पत्नीकी ही तरह 'बधू' होती थी (१, १२६, ३, ५, ४७, ६, ६, २७, ८, ८, १९, ३६, ६८, १७)। इस सजाकी विवाहिता पत्नीकी ही भाँति सम्वत उन्हें अनेक अधिकार मिल जाते थे। उनका यह नाम सार्थक तभी हो सकता था जब आवश्यकतावश उन्हें औरस पत्नी बन सकनेकी सभावना हो। आर्यवरको विवाहके अवसरपर ही 'बधू' रूपमें प्रदान की गई होनेसे उनका स्थान

पत्नीवत् हो जाता था, जिससे पति उनके साथ यथामय नि गक पतिवत् आचरण कर सकता था और पुत्रवती होनेपर तत्काल उनका पद विवाहिता पत्नीके समकक्ष हो जाता था वरना कक्षीवान्, औशिज, कवच आदि ऋषियोंकी माताओंको असम्मत अथवा अनादृता माननेकी कष्टकल्पना करनी होगी । बहुपत्नी विवाहकी यह प्रथा वधू रूपमे पुरोहितो, ऋषियो आदि-को दानमे देनेकी रीतिसे पर्याप्त प्रचलित रही होगी । गाय, घोडे, ऊँटके साथ ही वधुओंके रथ भर-भर दिये जानेका उल्लेख मिलता है (६, २७, ८, ८, ६८, १७) । ऋग्वेद ८, १९, ३६ (५, ४७, ६ भी) के अनुसार राजा त्रसदस्युने सोमरि काण्वको 'वधू' रूपमे ५० दास-कन्याएँ दी थी । स्वनय भावयव्यकी कन्या रोमगाके साथ विवाहमे कक्षीवान्को रथ भरकर वधुएँ दहेजमे मिली थी (स्वनयेन दत्ता वधूमन्तो दशरथासो अस्थु — १, २६, ३, और देखिए ७, १८, २२) । इन उदाहरणोंसे प्रकट है कि चाहे एकपत्नीत्व साधारण जनताका वर्म रहा हो, शक्तिमानो, समृद्धो और अभिजात्योमे बहुपत्नी-विवाह छाये रहा है । सामरिक जीवनमे जब अविकाधिक सख्यामें शत्रु-नारियाँ लूटी जाती थी, उनका उपयोग पत्नियो या रखैलोके रूपमे होना स्वाभाविक और अनिवार्य था ।

बहुपति विवाहपर भी विद्वानोमे कुछ कथोपकथन हुए हैं । यहाँ उस दिशामे प्रकाश डालना भी सार्थक होगा । इसमे सन्देह नही कि इस प्रसंगमे ऋग्वेदमे पर्याप्त स्पष्ट प्रमाण नही है यद्यपि कुछ सामग्री ऐसी निग्वध है जो उस दिशामे सकेत करती है । अधिकतर तो इसी कारण निष्कर्षोंपर निर्भर करना पडता है । और ये नि.सन्देह अकाट्य नही होते । फिर भी उनसे इतना स्पष्ट हो जाता है कि ग्रन्थ किसी-न-किसी रूपमें किसी-न-किसी मात्रामें बहुपतित्व सहन कर सकता है और ऋषि उस स्थितिका अनुमान कर सकते हैं । यह स्वयं उस स्थितिकी आशिक रूपसे स्थापना है ।

साधारणत तो विद्वानोमे यह धारणा है कि बहुपति-विवाह अनार्य

प्रथा थी परन्तु जो प्रमाण सहितासे उपलब्ध हैं और जिनका उल्लेख हम नीचे करेंगे उनसे प्रकट है कि वह रीति आयोंमें भी सर्वथा अनजानी न थी । फिर भी यहाँ पाठकोको सावधान कर देना आवश्यक है कि प्रमाण अधिकतर बुँधले और परोक्ष है जिससे वे सर्वदा निश्चयात्मक नहीं हो पाते । उनका अधिकतर उपमाओ-अलकारोमे प्रच्छन्न रहना भी अनुसन्धाताकी कठिनाई बढ़ा देता है । पहले तो इस प्रकारके प्रमाणोकी सख्या तीन-चार ही है यद्यपि उनका प्रयोग दो-दो तीन-तीन बार हुआ है । इनका प्रयोग तीन वर्गके देवताओके सम्बन्धमें हुआ है जिनका सम्बन्ध प्राकृतिक तत्त्वोसे है । वे हैं अश्विन् (अश्विनीकुमार), मरुत् और विश्वेदेवा । इनमेंसे पहले तीन तो प्रकृतिके स्पष्ट अवयव हैं और उनका परस्पर भी प्राय घना सम्बन्ध है । दिव्य चिकित्सक अश्विन् प्रात सागकी गोधूलि अथवा तत्सम्बन्धी नक्षत्र हैं । वे युगल प्राणी हैं और उनका सम्बन्ध स्वाभाविक ही सूर्य और चन्द्रमासे है । वे चन्द्रमा (सोम) के सहवाल हैं और उसकी ओरसे सूर्यकी दुहिता सूर्याको जीत लेते हैं । अनेक बार सूर्यकि वरोंके रूपमें, उसे रथपर बिठा ले जाते हुए, और स्वयंवरमें उसके जीतनेके लिए—संभवत सोमकी ओरसे—रथ-धावन प्रतियोगितामे भाग लेते हुए उनका वर्णन हुआ है । सूर्यकी दुहिता उनसे आकृष्ट उनके रथमे चढ़ती हुई (१, ११८, ५) वताई गई है । अन्यत्र उमका उन्हे पतिके रूपमे वरण करना लिखा है (पतित्व योषा वृणीत युवा पतीम्—१, ११६, ५) । यहाँ कुमारीका दो पति एक साथ वरण करना स्पष्ट है । परन्तु यह याद रखनेकी बात है कि अश्विन् जुड़वे देवता हैं जिनकी स्थिति सर्वथा एक व्यक्तिकी है । सूर्यकी दुहिता सूर्या सोमको व्याही है जो वस्तुतः चन्द्रमामें आश्रय करनेवाली सूर्यकी प्रभा है जो प्रात साय गोधूलि (अथवा उसके देवता अश्विन्) द्वारा अपने आश्रय (सोम-चन्द्र) तक पहुँचती है । वर वस्तुतः सोम हैं । इसे १०, ८५, ९ और स्पष्ट कर देता है । यह मन्त्र सूर्या-विवाहका है जिसमे पति अथवा वर सोम कहा गया

है और अश्विन् केवल उसके सहवाला है । विवाह सूर्याका वहाँ सोमके साथ ही होता है, अश्विनोके साथ नहीं ।

मरुत् इन्द्रके सैनिक है । उनके सम्बन्धमे ऋग्वेदका एक वक्तव्य इस प्रकार है—“गालीना युवतीको युवाओने अपने रथपर बिठा लिया” (आस्थापयन्त युवति युवानः शुभे निमिशलां विदयेषु प्रज्जाम् (१, १६७, ६) । इससे पहलेकी ऋचामे एक (साधारणी) पत्नीका मरुतो द्वारा मुक्त होनेका संकेत है—

परा शुभ्रा अयासो यव्या साधारण्येव मरुतो मिमिक्षु ।

न रोदसी अप नुदन्त घोरा जुषन्त वृधं सख्याय देवा ॥ (४)

वैसे ही ऋचा ५ में रोदसीका मरुतोके प्रति और सूर्याका अश्विनोके प्रति अनुरक्त होना लिखा है । इसी प्रकार मरुतोके प्रति ऋषिका उद्गार है—“दूर जाओ, वीरो, अकेली पत्नीके वर, दूर जाओ” (परा वीरास एतन मर्यासो भद्रजानयः—५, ६१, ४) । जैसे कवि अश्विनोमेंसे एकको नहीं सोच सकता, मरुतोको भी अकेला नहीं सोच सकता और उनमें अकेली बसनेवाली (बादलोकी प्रिया) रोदसी (विजली) को उनकी भार्या मान लेना स्वाभाविक ही है ।

विग्वेदेवा स्पष्ट हो अनेक देवताओंके दल है । उनके सबका वक्तव्य प्राय निश्चयात्मक है—“एक हो नारीके साथ पक्षधर अश्वोपर चढ़े हुए दोनो मार्गमे यात्रीकी भाँति जाते हैं (विभिर्द्वा चरत एकया सह प्र प्रवासेव वसतः—८, २६, ८) । इसमें एकके बाद एक, पाण्डवोंकी भाँति, पत्नीके साथ रहनेकी ध्वनि है । महत्त्वकी बात यह है कि समयके विचार से महाभारत और इस मन्त्रके कालमे बहुत अन्तर नहीं है । महितामे एक ही नारीके अनेक पतियो और समुरोके सबका उल्लेख निम्नलिखित प्रयोगोंमें हुआ है यद्यपि मदर्म नदिग्ध और अस्पष्ट है—७, ३३, १३, ८, १७, ७, १०, ८५, ३७-३८, १०, ९५, १२ ।

कुछ अजब नहीं कि वास्तविक विवाहके पूर्व मानव पतिसे पहलेके जिन सोम, अग्नि और गन्धर्व नामक अपार्थिव पतियोका ऋग्वेदमें (१०, ८५, ४०) उल्लेख हैं वे दूर प्राचीन कालमें बहुपतित्व (पोलियाड्री) के ही प्रतीक रहे हों। नियोगकी प्रथा भी प्रबल रूपमें एक समय जो ऋग्वैदिक समाजमें प्रचलित थी उससे भी बहुपति सबधका एक अप्रत्यक्ष प्रमाण मिलता है। नि सन्देह नियोग और बहुपतिमें मात्र मात्राका अन्तर है। वस्तुतः दोनों एक ही हैं। एकको स्वीकार कर दूसरेको प्रसिद्ध करना कठिन है। फिर पितृनामोंके वजाय प्राचीन कालमें मातृ नामका व्यवहार भी उसी स्थितिकी ओर दूरका सकेत करता है। मातृसन्नक नाम शायद इसलिए कि पिताका निश्चयात्मक बोध नहीं, पर मातृत्वमें तो खैर सन्देह ही नहीं सकता। इसी प्रकार 'देवकामा' शब्दका वधूके सबधमें प्रयोग भी इसी दिशामें सकेत करता है। इसका अर्थ है—'देवरकी कामना करने वाली।' यदि यह उल्लेख मृत्युके प्रसंगमें हुआ होता तो इससे विधवानन्तर दशाका सकेत माना जा सकता, परन्तु यह तो विवाहके अवसर पर ही प्रयुक्त हुआ है। हाँ, इतना जरूर है कि सूर्याविवाह सबधो सूक्त, जिसमें इस शब्दका प्रयोग हुआ है, अनेक कालकी ऋचाओंका संग्रह है और कुछ अजब नहीं कि, यद्यपि संहिताकालमें नहीं, अत्यन्त प्राचीनकालमें, जिसके प्रति उनका सकेत है, ऐसी व्यवस्था रही हो जब वधूका व्याह घरके सारे भाइयोंसे होता रहा हो। तब उसका देवरमें रति रखना कुछ अजब न रहा होगा। आखिर आजके समाजमें भी देवरका भाभीसे दिल्लगी करना और अनेक जातियोंमें पतिके मरते ही विधवाका उसके भाई (देवर) से विवाह (जैसा ऋग्वेद-कालमें साधारणतः होता था) कुछ सार्थकता रखते हैं।

निश्चय, जैसा ऊपर कहा जा चुका है, प्रमाण अस्पष्ट, कुछ दुर्बल और सदेहात्मक हैं पर वे नितान्त हेय भी नहीं हैं और उनकी सर्वथा अवहेलना भी नहीं की जा सकती। उनकी पूर्व-परकी स्थितियोंपर विचार

करना होगा । हमे प्रायः तभीके कुछ उदाहरण मालूम है । कुन्ती और माद्रीने अपने प्रकृत पति पाण्डुके रहते मूर्य, धर्म, वायु, अश्विनीकुमार आदिसे पुत्र जने थे, कुछ पहले शान्तनुकी पुत्रवधुओने भी । निश्चय ये उदाहरण नियोगके हैं, परन्तु नियोग द्वारा चाहे जितने कम समयके लिए पुरुष पत्याचरण करता हो स्थान उनका पतिका ही है । फिर पाँच पाण्डवों का एक द्रौपदीसे विवाह उसीको पुष्ट करता है । महाभारतमें इमे समान्य बनानेका काफी प्रयत्न हुआ है परन्तु उससे समाधान हो नहीं पाता, विशेषकर जब हम पाण्डुके हिमालयवासको देखते हैं जहाँ तिव्वतमें सदासे बहुपति विवाहकी प्रथा प्रचलित रही है, जिसका उल्लेख वात्स्यायनने अपने 'गोयूथिकम्' सूत्रमें किया है, और ओ आज भी अनेकाशमें वहाँ कायम है । हाँ, यह माननेमें कोई हठधर्मी नहीं होनी चाहिए कि बहुपति-प्रथाकी ओर सम्भवतः ऋग्वेदका सकेत समसामयिक नमाजके प्रति न होकर अति प्राचीनके प्रति है, यद्यपि उससे स्थितिमें कोई विरोध अन्तर नहीं पड़ता ।

संस्कृतके नाटक

कालिदासने नाटकको 'शान्त चाक्षुष यज्ञ' (शान्तं क्रतुं चाक्षुष) कहा है । इस 'प्रयोगप्रधान' (प्रयोगप्रधान हि नाट्यशास्त्र—मालविका० पृ० १७) कलामे भारत कबसे प्रवीण रहा है यह कहना तो निश्चय कठिन है पर इसे स्वीकार करना प्रायः प्रकृत है कि अभिनयकी परम्परा सहस्राब्दियों प्राचीन है ।

भरतके 'नाट्यशास्त्र' मे नाटकके आरम्भका परम्परागत दृष्टिकोण दिया हुआ है—

जग्राह पाठ्यं ऋग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च ।

यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥ (१, १७)

“ऋग्वेदसे पाठ्य, सामवेदसे गान, यजुर्वेदसे अभिनय और अथर्ववेदसे रस लेकर” ब्रह्माने पाँचवे—नाट्य-वेद—की रचना की । नाट्य-शास्त्रके पहले अध्यायमें इस परम्परासे सम्बन्धित कथा इसी प्रकार दी हुई है—मानवोको दुखी देख इन्द्रादि देवताओंने ब्रह्मासे चारो वेदोंसे भिन्न किसी ऐसे वेदका निर्माण करनेकी प्रार्थना की जिससे संहिताओंके साधारण अनधिकारी स्त्री, शूद्रादिकोका मनोरजन हो । परिणामस्वरूप इस प्रकार वेदकी रचनाकर ब्रह्माने उसके प्रयोगका कार्य पुत्रो सहित भरत मुनिको सौंपा । पहले यह प्रयोग 'भारती', 'सरस्वती' और 'आरभटी' वृत्तिमे शुरू हुआ, फिर ब्रह्माने भरत मुनिसे 'कौशिकी' वृत्तिका प्रयोग करनेको कहा । परन्तु चूँकि उसके लिए स्त्री पात्रोका होना अनिवार्य था इससे ब्रह्माने मंजुकेशी, सुकेशी आदि अप्सराओंको सिरज नारदादि

गन्वर्षोंके साथ भरत मुनिको सौपा । मुनिने नाटकका पहला प्रयोग इन्द्रके ध्वजोत्सवमें किया । इन्द्रकी आज्ञासे विश्वकर्माने नाट्यगृह बनाया । फिर तो एकके बाद एक अनेक नाटक खेले गये । 'अमृतमन्थन' (समवकार), 'त्रिपुरन्दाह' (डिम) उनमें विशिष्ट थे । कालिदासने भी उस परम्पराको भरतमुनि और उनके 'अष्टरसाश्रय' तथा 'ललिताभिनय' (नाट्य-शास्त्र, अध्याय ६-१०) के प्रसंगोका उल्लेख कर ध्वनित किया है—

मुनिना भरतेन यः प्रयोगो

भवतीष्वष्टरसाश्रयो निबद्धः ।

ललिताभिनयं तदद्य भर्ता

मरुतां द्रष्टुमना सलोकपालः ॥ (विक्र० २, १७)

स्वयं भरतके नाट्यशास्त्रका रचनाकाल तीसरी सदी ईसवीसे पीछे नहीं रखा जा सकता । पाँचवी सदीके कालिदासने उनका उल्लेख अत्यन्त श्रद्धापूर्वक किया है जिससे उसकी प्राचीनता प्रकट होती है । कुछ अजब नहीं कि यह शास्त्र और भी प्राचीन हो, क्योंकि साहित्यिक परम्परा यह भी है कि भरतका शास्त्र उनके सूत्रोपर अवलम्बित है, और सूत्र निश्चय और प्राचीन थे ।

कालिदासने अपने पहलेके नाट्यकारोमें महान् भास, सौमिल्ल और कविपुत्रका उल्लेख किया है, पर निश्चय उनकी शक्ति मानते हुए भी महाकविने विशेष आदर और महिमा भरतको 'मुनि' कह कर दी है । प्रकट है कि कालिदास भरतको इन नाट्यकारोसे पूर्वका मानते हैं । इनमें सौमिल्ल और कविपुत्रका काल तो जाना हुआ नहीं है पर भासका समय सन्दिग्ध होकर भी साधारणतः तीसरी सदी ईसवी माना जाता है, वैसे वह काल भरत मुनिकी भाँति ही ई० पू० तीसरी सदी तक अनेक लोग मानते हैं । कुछ अजब नहीं जो भरतके नाट्यशास्त्रके कमसे कम कुछ अंग अश्वघोष और भाससे प्राचीन हों । उस स्थितिमें उन्हें हमें पहली सदी ईसवीसे पूर्व ही रखना होगा । फिर स्वयं भास और अश्वघोषकी रचनाएँ

गैली और सौन्दर्यमे इतनी प्रौढ और निखरी हुई है कि उनको संस्कृत साहित्यकी प्रारम्भिक नाट्यकृतियाँ किसी प्रकार नहीं कहा जा सकता। इससे उनका विकसकाल भारतीय नाटकके प्रारम्भिक समय और पूर्व फेक देगा। साथ ही नाट्यशास्त्र स्वयं प्रस्तुत कृतियोंको सामने रख कर ही रचा गया होगा। सिद्धान्त (आलोचना आदि सभी) सदा प्रयोगके बाद आविष्कृत होता है। उम्र दशमे नि सन्देह नाट्यकृतियोंकी नाट्यशास्त्रसे पूर्व स्थिति माननी होगी। और प्राचीन साहित्यमे इस ओर पर्याप्त सकेत विद्यमान है।

ई० पू० पाँचवी सदीके वैयाकरण पाणिनिने अपनी अष्टाध्यायी (४, ३, ११०) में शिलाली और कृशाश्वके नटसूत्रोका उल्लेख किया है। कौटिल्यके 'अर्थशास्त्र'मे 'कुशीलव' शब्दका प्रयोग हुआ है जिसका अर्थ अभिनेता होता है। इस शब्दका प्रयोग मनुने भी अपनी स्मृतिमें किया है, अभिनेताके ही अर्थमे, जिससे नट, नर्तक आदिका भी अर्थ लगाया जा सकता है। मनुस्मृतिका रचनाकाल शुंग-युग (ई० पू० दूसरी सदी) माना जाता है जिससे वह कृति और पतञ्जलिका 'महाभाष्य' पुण्यमित्र शुंगके समकालीन ठहरते हैं। इस महाभाष्यमे दो नाटको—कसवध और वलिवन्ध—का उल्लेख हुआ है। साथ ही भाष्यकारने अभिनेताओके वर्ण-लेखन और तीन प्रकारके अभिनेताओका उल्लेख किया है। रामायण और महाभारतके स्पष्ट सकेत भी उस दिशामे हुए हैं। रामायणने तो 'नाटक' शब्दका ही प्रयोग किया है और महाभारत (३, ३०, २३) काष्ठमयी नारीपात्रका उल्लेख करता है। हरिवंशमे तो कृष्णके वंशवरो द्वारा नाटक खेले जानेका स्पष्ट वर्णन मिलता है।

यह प्रमग हमें भारतीय (संस्कृत) नाटकके मूलके मन्त्रन्वमे भी विचार करनेको बाध्य करता है, विशेषकर इन कारण कि देशी-विदेशी विद्वानोमे इस दिशामे पर्याप्त चर्चा हुई है। कुछ लोगोने नाटकका आरम्भ विष्णु-पूजाके आधारसे माना है, कुछने पुतलियोंके नाचमे। कुछ उसका

मूल वेदोमे देखते हैं, कुछ सर्वथा ग्रीक रग-व्यवस्थामे । ऐसे भी विद्वान् हैं जो नाटकका आरम्भ मृत पूर्वजोकी पूजा और छाया-नाटकोसे सम्बन्धित मानते हैं । ये सारे दृष्टिकोण समान महत्त्वके नहीं हैं । सही है कि छाया-नाटकका प्रभाव असाधारण रहा है और भारतसे चीन तक, तिब्बतसे हिंदिया तक वह प्रचलित रहा है, अनेकागमे आज भी है । पर प्रकट है कि उसे नाटकका आरम्भ नहीं माना जा सकता क्योंकि वह स्वयं एक प्रकारका नाटक है और उसे मूल मानकर फिर उसके मूलकी भी खोज करती होगी । इसमें और दृष्टिकोण तो गौण हैं और उनका सकेत वस्तुतः नाटकीय परम्पराके विकासमें उनके सहायक होनेकी ओर है, नाटकका मूल होनेकी ओर कदापि नहीं । विचारणीय दृष्टिकोण केवल दो हैं—ग्रीक रग-व्यवस्था और पुतलियोका नाच ।

मस्कृतके नाटकोका आरम्भ, अन्त, रग-निर्देश, यवनिका, विदूषक, प्रतिनायक आदिका प्रयोग और सोनावेंगा गुफाके ग्रीक मचानुकृतिके आधारपर ग्रीक नाटक-शैलीके प्रति उनका ऋणी होना कहा जाता है । निश्चय विचार आधारहीन है, ऐसा नहीं कहा जा सकता, पर इस दृष्टिकोणको लेकर काफी हठधर्मीका परिचय दिया गया है । विदेशी पण्डितोंने इस दिशामें तर्कसे कम और जिद्दसे अधिक काम लिया है । इसके विपरीत भारतीय पण्डितोंने भी हठका आचरण किया है जो भारतीय नाटको पर किसी प्रकारका विदेशी प्रभाव नहीं मानते । पर जैसे आज भी हमारे साहित्य और रंगमंचको समारके साहित्य और रंगमंच प्रभावित कर रहे हैं वैसे ही सवन्ध होने पर एकको सदा दूसरेका लाभ हुआ है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता । सही तो यह है कि भारतीय नाटको और ग्रीक नाटकोमे अन्तर अधिक है, समानता कम । 'दिश-कालकी एकता'में, रंगमंचके रूप-विधानमें, नाटकोके 'कामिक' और 'ट्रैजिक' रूपमे इतना अन्तर है कि मस्कृतके नाटकोका उद्गम ग्रीक नाटकोको बताना सर्वथा अनुचित होगा । यह भी नहीं है कि मन्त क्रिसोस्तमने मन् ११७ ई०

में ही लिखा और हाल ही वादके प्लूतार्क और ईलियनने इसका समर्थन किया, कि 'भारतीयोंने होमरकी कविताएँ अपनी भाषामें अनूदित कर ली हैं और उन्हें वे गाया करते हैं', परन्तु नि सन्देह यह भ्राति 'ईलियद' और 'रामायण'की कथा-वस्तुकी आकस्मिक समानताके कारण ही हुई होगी। फिर भी हमे यह बात न भूलनी चाहिए कि ग्रीक भारत-में दीर्घकाल तक—मदियो—घर बनाकर, नगर वसाकर, रहे थे। उनके पत्तल, युधिदेमिया, दिमित्री, तक्षगिला, शाकल आदि नगर प्रायः पूर्णतः ग्रीकोके थे। इनके अतिरिक्त ऐसे भी अनेक नगर थे जहाँ ग्रीकोके अपने अलग मुहल्ले थे, जहाँ सदा वे अपने नाटक खेला करते थे, अपने प्रसिद्ध 'ओलिंपिक' खेल खेला करते थे। कोई कारण नहीं कि उनका प्रभाव हमारे नाटकोपर न पड़ा हो। विशेषकर जब हमने उनसे अपनी गान्धार-कला पायी, रोमक और पोलिश सिद्धान्त (वराहमिहिरकी पचसिद्धान्तिका देखिये, गार्गी-महिता—'यवन म्लेच्छ है, पर ज्योतिषशास्त्रके आरम्भिता होनेके कारण वे देववत् पूजनीय हैं।') पाये, तो कोई आश्चर्य नहीं कि हमारे नाटकोपर भी जिस क्षेत्रमे उनकी विलक्षणता सराहनीय थी, उनका प्रभाव पड़ा हो। कहाँ पड़ा है, यह विचारणीय और अनुसंधानके योग्य है। इसका विशेष अव्ययन होना चाहिए। इसमे भी गायद मन्देह नहीं हो सकता कि रगमचपर परदोका विशेष प्रयोग ग्रीक रगमचके सपर्कसे ही शुरू हुआ। 'यवनिका'का अर्थ ग्रीक रगमचके परदेसे भिन्न करना अनर्थ ही करना है।

लगता है कि भारतीय नाटकका आरम्भ पुतलीके नाचसे हुआ। साधारणतः विद्वानोका मत है कि नाचका प्रारम्भ अति प्राचीन कालमें भारतवर्षमें ही हुआ। उसमें सूतसे नचानेवालेका नाम भी नाटकोके सूत्रधारकी ही भाँति 'सूत्रधार' ही था। उसका सहकारी भी नाटकोके स्थापककी भाँति 'स्थापक' ही कहलाता था। पुत्तलिकाओके अनेक वर्णन साहित्यमे आते हैं। राजशेखरने सीताका नाट्य करती बोलती

पुत्तलिकाका वर्णन किया है। इतना फिर भी है कि केवल इसीके आधार पर नाटकका आरम्भ मानना भी उचित नहीं होगा। इससे इतना निश्चय सिद्ध हो जाता है कि नाटकके प्राय सभी प्रारम्भिक साधन पुतली के नाचने प्रस्तुत कर दिये थे। उसे ऋग्वेदके सवादात्मक अनेक स्थलोसे विवेक सहायता मिली होगी। यम-यमी, सरमा-पणियाँ, पुरुरवा-उर्वशी, शची-वृषाकपि आदिके अनेक स्थल उस वेदमें हैं जो प्रौढ 'डायलाग'का कार्य कर सकते थे। साथ ही इन्हे अनेक प्रकारकी लीलाओं, विष्णुपूजन आदिसे भी सहायता मिली होगी। रगमच खड़ा हो गया।

२

संस्कृत नाटकका स्वरूप

संस्कृतके नाटकको भी काव्यका अंग माना गया है। काव्यके दो भेद हैं—श्रव्य और दृश्य। श्रव्य काव्य केवल कर्णसुखद होता है, दृश्यकाव्य नाटक है जिससे कानो और नेत्रो दोनोंको सुख होता है। उसीसे उसकी विशिष्टता भी घोषित की गई है—काव्येषु नाटकं रम्यम्।

नगीत, नर्तन, गायन और वादन तीनोंके समाहारको कहते हैं। पर संगीतके साथ अभिनयका संघ कर नाटक अथवा दृश्य-काव्यने दर्शकोंको मुग्ध कर लिया। इसकी सर्वग्राहिताको ही लक्ष्य कर भरत मुनिने नाट्य-शास्त्रमें कहा है कि ऐसा कोई ज्ञान नहीं, गिल्प, विद्या, कला नहीं, योग और कर्म नहीं जो नाटकमें न हो।

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

न स योगो न तत्कर्म नाख्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥१,११४॥

संस्कृतके नाट्यकोमे सबसे अधिक जोर रसबोध और रमात्मकता पर दिया गया है। नाट्य नियमो-उपनियमोंसे वे पर्याप्त बँधे रहे

है । उनका दुःखान्त होना अनुचित माना गया है । जन-कल्याण उनका इष्ट है इससे सावधि दुःखमय यथार्थसे दूर हट वे देखनेवालोका कल्पित सुखी ससारमे माक्षात् कराते है । यथार्थ मभवत कष्टकर है जिसका यथास्थित रूप देखनेवालोमें केवल अवमाद और मायूसी पैदा करेगा । इससे उस आदर्श 'यूटोपियन' ससारको ही रूपायित करना उन्हें इष्ट है जिसे देखकर मनको ढाढस वेंचे । इसीसे शुद्ध ग्रीक नाटकोके रूपमें भारतीय नाटक-क्षेत्रमे 'ट्रैजेडी' भी नहीं है । हाँ, 'विप्रलभ-शृंगार' मे इननी करुणा मचित हो जाती है कि स्वतन्त्र 'ट्रैजेडी' की सारी कमी एक साथ पूरी हो जाय । इससे शोकपर्यवसायी न होकर भी उनमे गहरी वेदनाकी अनुभूति रहती है । इस प्रकार 'कामेडी' या सुखपर्यवसायीका शुद्धरूप भी हमारे यहाँ नहीं मिलता । केवल अन्त निश्चय इस प्रकारके नाटकोका कल्याणकर अथवा सुखद होता है । इससे उनमें युद्ध, रक्तपात, मृत्यु आदि रगमचपर नहीं दिखाये जाते । हास्य होता है पर घटिया किस्मका, अधिकतर भोजन सम्बन्धी हास्यकी स्थितियाँ उत्पन्न करके एक ही प्रकारका व्यक्ति—विद्रूपक जो सदा ब्राह्मण होता है—सारे नाटकोमें समान रूपसे पेटूपन द्वारा दर्शकोको हँसानेका प्रयत्न करता है । मस्कृतका केवल एक नाटक—मृच्छकटिक—मही दृष्टिसे 'कामेडी' कहा जा सकता है । वैसे संस्कृत नाटकका परिहाम असफल है ।

जैसा ऊपर कहा जा चुका है, नाटकका प्रत्येक अंग नियमो द्वारा बाँध दिया गया है जिनका उल्लंघन नहीं किया जा सकता । नायक, उपनायक, विद्रूपक, नायिका आदि मवका स्वरूप निश्चित होता है । कौन किम प्रकारकी भाषाका प्रयोग करेगा, किम वर्णका व्यक्ति कौन-सी 'भूमिका' कर सकता है—मव कुछ पहलेमे स्थिर किया जा चुका है । नारी, शूद्र, विद्रूपक आदि मदा प्राकृतका प्रयोग करते हैं । यह भी अधिकतर निश्चित होता है कि कौन किम प्राकृतका प्रयोग करे । उच्चकोटिकी ललनाएँ ललितपदीय महाराष्ट्री प्राकृत बोलती हैं । साधारणन. वे, बच्चे और

उच्चपदीय नौकर आदि गौरसेनी बोलते हैं । इसी प्रकार राजप्रामादके अनुचर अधिकतर मागधी, शठ-जुधारी आदि अवन्ती, गोप-आभीर अभीरी, मगालची पैशाची, और बर्वर, म्लेच्छ, नीच वर्णवाले अधिकतर अपभ्रंश बोलते हैं । राजा, पुरोहित, मन्त्री, उच्चपदस्थ राज-पुरुष, परिव्राजक-परिव्राजिका मस्कृत बोलते हैं । आश्चर्य होता है कि जहाँ दुष्यन्त और राम संस्कृत बोलते हैं, गकुन्तला और सीता तक उनका उत्तर प्राकृतमे ही देती हैं ! यह सही है कि प्राकृते भी एक रूपसे संस्कृत होकर अपना स्थायी 'स्टाइलाइज्ड' (शैलीगत) रूप धारण कर चुकी हैं, पर नि सन्देह है वे गाँवकी ही बोलियाँ, और पीछे चाहे ऐमा परम्परागत हो जानेसे भाव न रहा हो, कभी वे बोलनेवालेकी मर्यादाकी द्योतक भी रही होगी ।

संस्कृत नाटककी कथावस्तुकी पाँच सवियाँ होती हैं—१ मुख (प्रवेगक), २ प्रतिमुख (उदय-विस्तार), ३ गर्भ (अन्तरंग-विकास), ४ विमर्ग (विराम), और ५ निर्वहण (अन्त) । प्रत्येक नाटक परिचयात्मक भूमिकाके साथ आरम्भ होता है । मगलात्मक 'नान्दी' श्लोकसे आरम्भ होकर नाटकका पहला 'डायलाग' सूत्रधार और नटी आदि पात्रोंके बीच होता है । साथ ही उनमे नाट्यकार, नाटकके वस्तु आदिके प्रति भी सकेत होता है और उसी सवादमें नाटकका पात्र भी शामिल हो लेता है । दृश्य और अक फिर खुल पड़ते हैं । दृश्योका प्रकाशन पात्रोंके 'प्रवेग', 'प्रस्थान' आदिसे होता है, अकोका तो नाटकमे ही स्पष्ट उल्लेख रहता है । अकके अन्त तक कभी रगमच खाली नहीं रहने पाता । अकके बीचमें स्थान-परिवर्तनका भी निर्देश साधारणतः नहीं होता । नये अकके आरम्भके पहले परिचयात्मक रूपसे कोई डायलाग (सवाद) या किसी अकेले पात्रका वक्तव्य प्रस्तुत होता है । उसे 'विष्कम्भक' अथवा 'प्रवेशक' कहते हैं । उसमें बीचमे घटी घटनाओं और आगे घटनेवाली परिस्थितियोंकी ओर सकेत होता है । अन्तमे मगल श्लोकके साथ सबके हितकी कामना करता नाटक समाप्त होता है ।

संस्कृतमें नाटकका शास्त्रीय नाम 'रूपक' है, नाटक तो रूपकके ही एक भेदका नाम है। साधारणतः उसके दो प्रधान भेद हैं, मुख्य (रूपक) और गौण (उपरूपक), और इनके शास्त्रकारके अनुसार भिन्न-भिन्न उप-भेद हैं। अपने 'साहित्यदर्पण' में विश्वनाथने रूपकके दस और उपरूपकके अठारह भेद गिनाये हैं, जो इस प्रकार हैं—

रूपक—१-नाटक (जैसे कालिदासका अभिज्ञानशाकुन्तल), २-प्रकरण (भवभूतिका मालतीमाधव), ३-भाण (वत्सराजका कर्पूरचरित), ४-व्यायोग (भासका मध्यमव्यायोग), ५-समवकार (वत्सराजका समुद्रमथन), ६-डिम (वत्सराजका त्रिपुरदाह), ७-ईहामृग (वत्सराजका रुक्मिणीहरण), ८-अग अथवा उत्सृष्टिकाश (गर्मिष्ठा-ययाति), ९-वीथी (मालविका), और १०-प्रहसन (महेन्द्रविक्रम वर्मन्का मत्तविलास)।

उपरूपक—१-नाटिका (श्रीहर्षकी रत्नावली), २-त्रोटक (कालिदासकी विक्रमोर्वशीय), ३-गोष्ठी (रैवतमदनिका), ४-सट्टक (राज-शेखरकी कर्पूरमजरी), ५-नाट्यरासक (विलासवती), ६-प्रस्थान (शृंगारतिलक), ७-उल्लाप्य (देवीमहादेव), ८-काव्य (यादवोदय), ९-प्रेक्षण (वालिबध), १०-रासक (मेनकाहित), ११-मपाक (माया-कापालिक), १२-श्रीगदित (क्रीडारसातल), १३-गिल्पक (कनकवती-माधव), १४-विलासिका (उदाहरण-अनुपलब्ध), १५-दुर्पल्लिका (विन्दुमती), १६-प्रकरणिका (उदाहरण अनुपलब्ध), १७-हल्लीश (केलिरैवतक), और १८-भणिका (कामदत्ता)। (जिन कृतियोंके रचयिताओंके नाम कोष्ठकोमें दिये हुए हैं वे प्रकाशित और उपलब्ध हैं, जिनके नाट्यकारके नाम नहीं दिये हुए हैं वे कृतियाँ आज उपलब्ध नहीं। जिन उपरूपकोंके उदाहरण नहीं दिये गये हैं उनके उदाहरण विश्वनाथने भी नहीं दिये।)

यहाँ इन भेदोंकी मक्षिप्त व्याख्या कर देना उचित होगा । नाटकमें पाँचसे दस तक अंक होते हैं और इसका कथा-प्रबन्ध (सविवानक) कोई इतिहास-प्रसिद्ध कथानक रहता है । जैसा ऊपर लिखा जा चुका है, इसमें पाँच मधियाँ होती हैं, जिनकी प्रधान कथाका उन्नयन सहायक कथाग करतें हैं । इसका नायक धीरोदात्त विख्यात पराक्रमी राजर्षि होता है, कभी-कभी दिव्य भी । इसका प्रधान रस वीर या शृंगारका होता है । हम अकोंके नाटकको 'महानाटक' कहते हैं, जैसे 'हनुमन्नाटक' । प्रकरणका कथानक लौकिक होता है । कल्पित नायकका प्रयास होना आवश्यक नहीं । अंक मध्याका वचन नहीं है पर प्रायः प्रकरणमें हम अंक तक होते हैं । भाषण एक ही अंकमें धूर्त-चरित प्रस्तुत करता है । व्यायोगमें भी एक ही अंक होता है । समवकारमें अंक तीन होते हैं और उसका आमुख नाटकका-सा होता है । इसमें चार अंक होते हैं और वह व्यायोगकी ही भाँति हास्य-शृङ्गार प्रधान होता है । ईहामृगमें भी चार अंक होते हैं और उसका कथानक दिव्य-लौकिक मिश्रित होता है । अंक एकाकी होता है । उसका स्थायी रस करुण है । वीथी भी भाषणवत् एकाकी होता है । उसका प्रधान रस शृङ्गार है । प्रहसन भी हास्य प्रधान एकाकी है ।

नाटिका स्त्रीपात्र बहुल चार अकोंकी होती है । नायक धीर-ललित राजा होता है । नाटक पाँचसे नौ अकों तकका होता है और उसके प्रत्येक अंकमें विद्रूपकका प्रवेग होता है । गोष्ठी एकाकी होती है जिसमें नौ-दस पुरुष पात्र और पाँच-छः स्त्री पात्र रहते हैं । मटक केवल प्राकृत भाषाका उपरूपक है । उसकी एक विशेषता यह भी है कि उसमें अंकके स्थानमें 'जवनिका' होती है । जवनिका प्रमाणतः अंककी ही परिमाण है और इसमें प्रत्येक जवनिका (अंक) के बाद पर्दा गिरता है । जवनिका (जवनिका) ग्रीक पर्देकी याद दिलाती है । नाट्यरासक उदात्त नायक और हास्य प्रधान एकाकी है । प्रस्थान नायक-नायिका दास-दासियों वाला दो अकोंका उप-

रूपक है। उल्लाप्यमे एक या तीन अंक होते हैं। इसमें एक दिव्य उदात्त नायक और चार नायिकाएँ रहती हैं। काव्य एक अंकका हास्यप्रधान उप-रूपक है। इसमें स्त्री ही नायकका कार्य करती है। प्रेक्षण सूत्रधार रहित हीन नायक युक्त एकाकी है। रासक मूर्ख नायक युक्त एकाकी है। मलापक तीन-चार अंकोका होता है। उसका नायक पाखण्डी होता है। श्रीगदित प्रसिद्ध सविधानक वाला एकाकी है। नायक उमका उदात्त होता है। शिल्पकका नायक ब्राह्मण होता है। अंक उममें चार होते हैं, रस शान्त और हास्य नहीं होते। विलासिका शृङ्गार प्रधान एकाकी है। इसमें नायिका नहीं होती, जिससे इसकी सजा 'विनायिका' भी है। नायक इसका हीन होता है। दुर्मल्लिकाका नायक भी हीन होता है। इसमें अंक चार होते हैं। प्रकरणिका या प्रकरणीका नायक सार्थवाह और नायिका भी सदृश कुलकी होती है। अंक इसमें भी चार होते हैं। हल्लीश एकाकी उपरूपक है। इसमें सात-आठ या दस स्त्री पात्र होते हैं। भणिका भी एकाकी है। उनकी नायिका उदात्त होती है।

३

नाट्यकार और उनके नाटक

संस्कृतके नाट्यकारों और उनकी कृतियोंकी समीक्षा तो यहाँ संभव नहीं पर उनमेंसे प्रधानका संक्षिप्त परिचय दे देना शायद उपादेय होगा। यहाँ हम केवल तेरह-चौदह नाटककारों और उनकी रचनाओंका उल्लेख करेंगे। वे हैं, अश्वघोष, भाम, शूद्रक, कालिदास, विद्यावदत्त, हर्ष, महेन्द्र-विक्रम, भवभूति, भट्टनारायण, मुरारि, राजशेखर, क्षेमीश्वर, दामोदरमिश्र और कृष्णमिश्र।

यदि भामिका नमय निश्चय पूर्वक पहली नदी ईशवीके बाद स्वरा

जा सके तो संस्कृतका पहला 'जाना हुआ' नाट्यकार बौद्ध महाकवि और दार्शनिक अश्वघोष था। वह अभी तक केवल दार्शनिक और काव्यकारके रूपमें जाना जाता था। पर कुछ साल हुए जब सर आरेल टाडनने मध्य-एशियामें तुर्फानकी रेतसे उसकी रचना 'सारिपुत्र प्रकरण' खोद निकाली तबसे उसकी ख्याति नाट्यकारके रूपमें भी हुई। यह प्रकरण सारिपुत्र और मौद्गलायनके बौद्धधर्ममें दीक्षित होनेका प्रसंग नौ अंकोंमें प्रस्तुत करता है। अभाग्यवश इसके अन्तिम अंग ही प्राप्त हो सके। यह ताडपत्रों पर लिखा है और साधारणतः अन्य कृतियोंके विपरीत इसपर रचयिताका नाम भी लिखा था जिसे लूडर्सने पढ़ा। यह प्रकरण रचना-कौशलकी दृष्टिसे पर्याप्त प्रौढ़ है। अश्वघोषके काव्य 'बुद्धचरित', 'सौन्दरनन्द' और गाथा-ग्रन्थ 'सूत्रालंकार' प्रसिद्ध हैं।

अश्वघोष ब्राह्मण था जो बौद्ध हो गया था। उसकी माताका नाम सुवर्णाक्षी था। वह कुषाणराज कनिष्कका समकालीन था। कहते हैं कि कनिष्कने पाटलिपुत्र (पटना) पर घावा कर उसका बलपूर्वक हरण कर लिया और उसे कश्मीर-पुरुषपुर ले गया। कश्मीरमें पहली सदी ईसवीमें होनेवाली बौद्ध मगीतिमें उसने भी भाग लिया। उसका स्वर बड़ा मधुर था। काव्य और नाटक दोनों रूपमें वह सम्भवतः कालिदासका प्रेरक था।

भास संस्कृतके प्रख्यात नाटककारोंमें गिना जाता है। कालिदास सौमिल्ल और कविपुत्रके साथ उसे भी अपने मालविकाग्निमित्रमें 'प्रथित-यशम्' कहकर मराहा है। अलंकारशास्त्रों और सुभाषितोंमें भी बार-बार उसका उल्लेख हुआ है पर अभी हाल तक उसकी कोई रचना उपलब्ध नहीं। एकाएक सन् १९१२ ई० में महामहोपाध्याय गणपति शास्त्रीके हाथ तैरह नाटकोका संग्रह लगा जिसे उन्होंने भासके नामसे प्रकाशित किया। वम भास संस्कृत साहित्यके जिज्ञासुओंके लिए उलझी समस्या बन गया। कारण कि कुछ विद्वानोंने तो उन नाटकोको सर्वथा भासका मान लिया,

कुछने उन्हें उसका माननेसे सर्वथा इनकार कर दिया । कुछ ऐसे भी हैं जो उन्हें भासका ही मानते हैं पर सम्पादित और सरक्षित रूपमें । जो भी हो, दो बातें उस सम्बन्धमें सही जान पड़ती हैं—एक तो यह कि उनका रचयिता एक ही जन है, दूसरी यह कि वे नाटक कालिदासके नाटकोसे प्राचीन हैं ।

भासके नाटक सुललित वैदर्भी शैलीमें लिखे हुए हैं और सरल होते हुए भी उनमें अद्भुत गति और शक्ति है । उनकी नाटकीयता इतना साहित्यिक टेक्नीककी परवाह नहीं करती । इन तीनोंके नाम ये हैं—
१-प्रतिमा, २-अभिपेक्ष, ३-मध्यम-व्यायोग, ४-दूत-घटोत्कच, ५-कर्ण-भार, ६-ऊरुभग, ७-दूतवाक्य, ८-पचरात्र, ९-बालचरित, १०-स्वप्न-वासवदत्ता, ११-प्रतिज्ञायौगन्धरायण, १२-चारुदत्त, १३-अविमारक ।

इन नाटकोंकी कथावस्तु रामायण, महाभारत, हरिवंश और पुराणों तथा गुणादिकोंकी वृहत्कथासे ली गई हैं । इस प्रकार ये तीन वर्गके हैं । पहले दो रामायण-वर्गके हैं, अगले सात महाभारत, हरिवंश और पुराण-वर्गके और शेष चार वृहत्कथा-वर्गके । उनकी संक्षिप्त कथा इस प्रकार है—प्रतिमा सात अंकोंमें लिखा नाटक है । उसका कथानक दशरथकी मृत्युमें शुरू होकर रामके वनसे लौटने पर समाप्त होती है । अभिपेक्ष भी ६ अंकोंका नाटक ही है जिसका विषय रामका राज्याभिषेक है ।

मध्यम-व्यायोग एकाकी व्यायोग है जो चरित्र-चित्रणके लिए पर्याप्त सराहा गया है । उसमें मध्य पाण्डव (भीम) के प्रति हिडिम्बाका प्रेम निरूपित हुआ है । दूत-घटोत्कच भी एकाकी व्यायोग ही है । उसमें अभिमन्यु-वधके बाद घटोत्कच दूत बनकर कौरवोंको बताता है कि अर्जुन उनके दण्डके लिए उद्यत है । व्यायोग कर्णभारमें इन्द्र द्वारा कर्णके कवच और कुण्डल चुरानेकी घटना है । ऊरुभग एकाकी अंग है जिसमें भीम और दुर्योधनका गदायुद्ध और दुर्योधनकी जाँघका तोड़ा जाना अंकित है । दूत-

वाक्य भी व्यायोग है। उसमें कृष्ण पाण्डवोंका दून बनकर दुर्योधनके पास जाते हैं। वह उन्हें भूमि देनेसे इनकार करता और कृष्णको बन्दी करनेका असफल प्रयत्न करता है। पञ्चरात्र तीन अंकोंका समवकाश है। उसमें द्रोणाचार्य दुर्योधनका यज्ञ कराते और दक्षिणामे पाण्डवोंके लिए आधा राज्य माँगते हैं। दुर्योधन देनेके लिए इस शर्त पर राजी होता है कि अज्ञातवासी पाण्डव पाँच रातोंके भीतर प्रकट हो जायें। बालचरितमें कस-को मारने तककी कृष्णके बालपनकी अनेक कथाएँ हैं। यह पाँच अंकोंमें प्रस्तुत नाटक है और इसकी कथाएँ हरिवंश तथा पुराणोंसे ली गई हैं।

स्वप्नवासवदत्ता ६ अंकोंमें समाप्त नाटक है। कथा उसकी ऐतिहासिक है और गुणादयकी वृहत्कथासे ली गई है। कौशाम्बीके वत्सराज उदयनका विवाह उसका मंत्री यौगन्धरायण राजनीतिक अर्थसाधनके लिए मगधराज दर्शककी भगिनी पद्मावतीसे कराता है। इस अर्थ वह झूठ प्रकाशित कर देता है कि उदयनकी पहली पत्नी वासवदत्ता आगमें जलकर मर गई है। वस्तुतः वह छिपे वेगमें उसे पद्मावतीके पास ही रख देता है। नाटकीयता और चरित्रचित्रणकी दृष्टिसे स्वप्नवासवदत्ता सुन्दर कृति है और भासकी रचनाओंमें सर्वश्रेष्ठ। प्रतिज्ञायौगन्धरायण भी नाटक ही है। उसकी कथा स्वप्नवासवदत्ताकी कथासे पहले की है। उसमें उदयन कृत्रिम गजके बोखेसे पकड़कर उज्जैनी ले जाया जाता है पर यौगन्धरायणकी बुद्धिसे अवन्तीके राजा चण्डप्रद्योत महासेनकी कन्या वासवदत्ताको लेकर वत्स भाग आता है। यौगन्धरायण द्वारा उदयनकी मातासे की हुई राजाको बन्धमुक्त कराने वाली प्रतिज्ञा पूरी होती है। हाथीपर उदयन और वासवदत्ताका भागना गुगकाल (दूसरी सदी ईसवी पूर्व) के मिट्टीके एक ठीकरेपर अंकित है, जो कौशाम्बीमें मिला है। चारुदत्त चार अंकोंमें प्राप्त असमाप्त प्रकरण है जिसमें ब्राह्मण चारुदत्त और वाराणा वसन्तसेनाका प्रेम निरूपित है। शूद्रकका मृच्छकटिक इसी

प्रकरणपर आधारित है। अविमारक ६ अंकोका नाटक है। उसमें राज-कुमारी कुरंगी और राजकुमार विष्णुसेन (अविमारक) का प्रेम और मयोग अंकित है। पिछली चारों कृतियोंकी कथाएँ कथासरित्सागरमें मिलती हैं।

भाम कौन था, कहाँका रहने वाला था, कब हुआ—यह निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता। वैदर्भी शैली प्रयोग करनेके कारण उसे कुछ लोगोंने मालवा, कुछने दक्षिणका रहने वाला माना है। साधारणतः उसे कालिदासका पूर्ववर्ती तीसरी सदी ईसवीका माना जाता है, पर वह और पूर्वका भी हो सकता है।

शूद्रकका काल निश्चित करना और भी कठिन है यद्यपि उसका उल्लेख संस्कृत साहित्यमें अनेक स्थलोपर हुआ है। साधारणतः उसे प्रसिद्ध प्रकरण मृच्छकटिकका रचयिता मानते हैं। कुछ लोगोंने काव्या-दर्शमें उद्धृत एक श्लोकके आधारपर दण्डीको ही इस प्रकरणका नाटक-कार माना है। पर वह श्लोक चूँकि अब हालके मिले भासकी कृतियाँ चारुदत्त और वाल्मीकिरचितमें भी हैं, स्पष्ट है कि उसका कर्ता कोई और है। मृच्छकटिकका कथानक वही है जो चारुदत्तका है। कालिदासने भास आदिका नाम तो लिया है पर शूद्रकका नहीं यद्यपि यह आवश्यक नहीं था कि वे सबका ही नाम लें। पर उनके इस मौनने निश्चय शूद्रकके समयके सवधमें सन्देह बढ़ा दिया है। ठीक कहा नहीं जा सकता कि शूद्रक कालिदासके पहलेका था या पीछेका। यदि पहिलेका हो तो उससे थोड़ा ही पहलेका होना चाहिए क्योंकि उसकी कृति भासकी कृतिपर आधारित है। मृच्छकटिकके आरम्भमें उसे राजा और अनेक शास्त्रोका पण्डित कहा गया है। उसने अश्वमेध किया और एकसौ दस वर्षकी आयुमें पुत्रको राज सौंप चितारोहण किया। उसका नाम कादम्बरी, राजतरंगिणी, कथासरित्सागर और स्कन्द पुराणमें भी मिलता है। कुछ हस्तलिपियोंमें उसे शालिवाहनका मन्त्री कहा गया है जिसने उसे पीछे

प्रतिष्ठानका राजा बना दिया । स्टेन कोनो उसे आभीरराज शिवदत्त मानते हैं । डा० फ्लीटकी रायमें उसीके पुत्र ईश्वरसेनने आन्ध्रोंको हरा कर २४८-४९ ई० का चेदि सवत् चलाया । प्रकरण दस अकोमें अद्भुत सफलताके साथ चारुदत्त और वसन्तसेनाका प्रेम प्रकाशित करता है । इस प्रकरणने अनेक नाट्यशास्त्रीय अनुबन्धोंको तोड़ दिया है । यह हास्यरस प्रधान है और उस दृष्टिसे भारतीय नाटकोमें ग्रीक 'कामेडी'के निकटतम है । इनमें समकालीन समाजका अच्छा रूपायन हुआ है ।

कालिदासका समय पाँचवीं सदी ईसवी है । उस महाकविकी रचनाओंका सविस्तर उल्लेख पृथक् करेंगे । इससे उसके परवर्ती नाटकोंकी चर्चा यहाँ समीचीन होगी । उसके बादके नाटककारोंमें प्रधान हैं विशाखदत्त, हर्ष, महेन्द्रविक्रम, भवभूति, कृष्ण मिश्र । पहले विशाखदत्त ।

विशाखदत्तका काल कुछ लोगोंने उसकी रचना 'मुद्राराक्षस' में उल्लिखित चन्द्रग्रहण (१,६) के आधारपर दिसम्बर २,८६ ई० माना है, जब वह ग्रहण लगा था । परन्तु पाटलिपुत्रके वर्णन, बौद्धोंके प्रति निर्देश और नान्दी श्लोक, प्रयुक्त श्लेष (पृथ्वीकी वराह द्वारा रक्षा—उदयगिरिकी गुफामें चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यके अभिलेखके साथ ही पृथ्वीकी रक्षा करते वराहकी मूर्ति उत्कीर्ण है—चन्द्रगुप्त भी कहींसे मालवाका उद्धार कर वहाँ गया था) आदिसे वह चन्द्रगुप्त द्वितीय विक्रमादित्यके बादका निकटवर्ती ही जान पड़ता है । नाटककी भूमिकामें उसे वटेश्वरदत्तका पौत्र और महाराज पृथुका पुत्र कहा गया है । कुछ आश्चर्य नहीं जो वह चन्द्रगुप्तका कोई सामन्त राजा रहा हो । जो भी हो, प्रस्तुत नामग्रीसे उसका समय निश्चित रूपसे नहीं स्थापित किया जा सकता । उसका मुद्राराक्षस सात अकोमें समाप्त नाटक है । कथावस्तु उसकी राजनीतिक है । स्पष्ट है कि नाटककार कूटनीतिका आचार्य था । इस प्रकारकी रचनाओंमें मुद्राराक्षस समारके साहित्यमें बेजोड़ है । उसकी घटनाओंका पहलेसे

अटकल नहीं लगाया जा सकता । पड्यत्र और कूटनीति जैसे कृतिकारकी उँगलियोपर नाचते हैं । पड्यत्रके दाँव-पेच नन्दोके मन्त्री राक्षम और चन्द्रगुप्त मौर्यके मन्त्री और अर्थशास्त्रके रचयिता चाणक्यके बीच चलते हैं । अन्तमे नन्दोका विव्वंस कर चाणक्य राक्षसको चन्द्रगुप्तके प्रति अनु-रक्त कर लेता है । कालिदाम और भवभूतिकी गैली और शालीनता तो विगाखदत्तमे नहीं है पर उसीकी मेधा थी जिसने संस्कृतको इतना अद्भुत राजनीतिक नाटक प्रदान किया ।

हर्ष (६०६ ई०—६४७ ई०) थानेश्वर और कन्नौजका राजा था । नागानन्द, रत्नावली और प्रियदर्शिका उसीकी कृतियाँ मानी जाती हैं । बाणभट्टने उसका 'हर्षचरित' नामसे चरित लिखा है । कुछ लोगोका तो विश्वास है कि हर्ष नामसे प्रसिद्ध नाटकोका रचयिता भी बाण ही है । पर बाणकी रचनाओं—हर्षचरित और कादम्बरी—और इनकी शैलीमे असाधारण विरोध है । रचनाएँ हर्षकी ही हैं । हर्ष समुद्रगुप्त और भोजके-से विद्याव्यमनी राजाओके वर्गका था । वह बौद्ध था और पाँच अङ्गोमे समाप्त उसका नाटक नागानन्द विद्याधरोके राजा जीमूतवाहनका मर्पके स्थानपर गरुडके प्रति आत्मबलिदान निरूपित करता है । रत्नावली चार अङ्गोकी नाटिका है जिसमें वत्सराज उदयन और सिंहलकी राजदुहिता रत्नावलीका प्रेम रूपायित है । प्रियदर्शिका भी चार अङ्गोकी नाटिका ही है । उसका कथानक भी उदयनसे सम्बन्ध रखता है । उसमे राजा दृढवर्मन्की कन्या प्रियदर्शिका और उदयनका प्रेम सम्बन्ध निरूपित हुआ है । रत्नावली और प्रियदर्शिका दोनोंपर कालिदासके मालविकाग्निमित्रका प्रभाव स्पष्ट लक्षित है ।

मातवी मदीके पहले चरणमे महेन्द्रविक्रम वर्मनि अपना प्रसिद्ध प्रहसन 'मत्तविलास' लिखा । वह काची नरेश मिहविष्णुवर्माका पुत्र और स्वयं पल्लव नृपति था । 'मत्तविलास' उसका विरुद्ध भी था । उसका प्रहसन प्रहसनोमे सबसे प्राचीन है । उसके कुछ पात्र संस्कृत भी बोलते हैं

और उसमें कापालिक, पाशुपत, बौद्ध भिक्षुओं आदिकी अच्छी हँसी उड़ाई गई है ।

भवभूतिका नाम संस्कृत साहित्यमें बड़े आदरसे लिया जाता है । नाटक-के क्षेत्रमें उसका स्थान कालिदासके बाद ही है । कुछ लोगोंने तो भावों और वर्णनकी शालीनतामें उसे कालिदाससे भी बढ़कर माना है । कल्हणने अपनी राजतरंगिणीमें उसे कन्नौजके राजा यशोवर्मन्का नभा-कवि माना है । यशोवर्मन् ७३६ ई० के लगभग हुआ । गौड़वहोके रचयिता वाक्पतिराज ने भी भवभूतिका उल्लेख किया है । मालतीमाधवके एक श्लोकसे लगता है कि अपने जीवनकालमें उसे आदर नहीं मिला और उसने अपने सम-कालीनोंको चुनौती दी कि 'मेरा यह प्रयत्न तुम्हारे लिए नहीं, उन समान-धर्मा मनीषियोंके लिए है जो भविष्यमें जन्मेगे, क्योंकि काल और पृथ्वीकी कोई सीमा नहीं । भवभूतिकी आशा फली और आनेवाले ससारने उसकी कृतियोंको सराहा । उसकी भाषा और शैली बड़ी प्रौढ़ और शक्तिमती है, चरित्रचित्रण उसका अपूर्व है । करुणरसका विशेष उद्घाटयिता होता हुआ भी उसने वीर और अद्भुत रसोंके प्रवाहमें अपने महान् पूर्ववर्तियोंको नगण्य कर दिया । उसकी रीति गौड़ी है । संस्कृत साहित्यमें उसकी रचनाएँ अमर हैं ।

उसकी तीन रचनाएँ हैं—महावीरचरित, उत्तररामचरित और मालतीमाधव । इनमेंसे पहली दो सात-सात अंकोंके नाटक हैं और तीसरी रचना मालतीमाधव दस अंकोंका प्रकरण है । महावीरचरित सम्भवतः उसने सबसे पहले लिखा । इसका कथानक रामायणसे लिया गया है और रामका वीर चरित प्रस्तुत करता है । इसमें कविने अनेक नई भावनाओंका सृजन किया है । उत्तररामचरित उसकी कृतियोंमें सर्वश्रेष्ठ है और संस्कृत साहित्यके अमर रत्नोंमें गिना जाता है । इसमें रामके सीतात्याग और अन्तमें दोनोंके मिलनकी कथा बड़े करुण और शालीन रीतिसे रूपायित

हुई है। मालतीमाधव भवभूतिकी सबसे पीछेकी रचना है। उसमें मालती और माधवकी प्रेम-कथा है।

भट्टनारायण सम्भवत आठवीं सदी ईसवीका है। उसका ६ अंकोका नाटक 'वेणीसहार' महाभारतकी कथापर आश्रित है। भीम उसमें दुःशासनको मारकर द्रुपदीकी वेणी बाँधता है। निरूपण और नाट्य टेक्नीकसे पिछले नाट्यकारोंमें भट्टनारायण अद्वितीय है। वीररस प्रकट करनेमें वह विशेष समर्थ है। उसकी कृतिके पहले तीन अंकोमें बड़ी गतिशीलता है, उत्साह उनका प्रधान भाव है।

मुरारिने अपने सात अंकोके नाटक अनर्घराघवमें रामकी उत्तरकथा फिर निरूपित की पर भवभूतिकी ऊँचाइयाँ औरोंकी ही भाँति उससे भी परे रह गईं। वह नवीं सदीके आरम्भमें हुआ।

राजशेखर कन्नौजके राजा महेन्द्रपाल (८९३-९०७ ई०) का गुरु और सभाश्रयी था। उसकी 'काव्यमीमांसा' आज भी आलोचना शास्त्रकी 'टेक्स्ट-बुक' बनी हुई है। उसने दो नाटक 'बालरामायण' और 'बालभारत' लिखे, एक सट्टक कर्पूरमजरी और एक नाटिका विद्वशालभजिका। इनमें पहला दस अंकोमें प्रस्तुत रामकथा है। दूसरा, जिसके केवल दो अंक आज उपलब्ध हैं, असमाप्त हैं। कर्पूरमजरी चार अंकोमें प्राकृतमें लिखी है। विद्वशालभजिका भी चार अंकोमें है। राजशेखरकी शैली बोझिल और कृत्रिम है।

क्षेमीश्वर दसवीं सदीके आरम्भमें हुआ। उसने कन्नौजके राजा महीपालके लिए पाँच अंकोमें अपना चड्कौशिक नामका नाटक लिखा। कथानक सत्य-हरिश्चन्द्र और ऋषि विश्वामित्रकी प्रसिद्ध कथा है। नाट्यकारकी शैली कृत्रिम है।

दामोदरमिश्रने अपना हनुमन्नाटक (महानाटक) ग्यारहवीं सदीमें लिखा। उस नाटकके तीन पाठ मिलते हैं। एकमें नौ, दूसरेमें दस और

तीमरेमे चौदह अंक हैं । कथानक, जैसा नामसे प्रकट है, रामायणसे लिया हुआ है । कवि छन्दकारितामे कुशल है ।

कृष्णमिश्र चौदहवीं सदीमे हुआ । उसका प्रबोधचन्द्रोदय छ अंकोमे प्रस्तुत नाटक है । सम्भवतः यही एक नाटक संस्कृत साहित्यमे है जिसमे शान्तरसका निर्वाह हुआ है । यह लाक्षणिक रूपक है और इसके पात्र त्रिवेक, मनस्, बुद्धि आदि हैं । शैली इसकी सरल है ।

नाटकोकी यह तालिका प्रमाणतः यही समाप्त नहीं होती । पिछले युगमे भी संस्कृतमें नाटक लिखे जाते रहे जो आज भी हमें उपलब्ध हैं, पर कुछ तो स्थानाभावसे कुछ उनकी सामान्यताके कारण हम यहाँ उनको उद्धृत नहीं कर रहे हैं । प्रधान नाटक वही हैं जो ऊपर दिये गये हैं ।

४

कालिदास

कालिदाम संस्कृत साहित्यकी श्री और शालीनता है । उसका यश स्वदेशकी सीमाओंको लाँघकर विश्वव्यापी हुआ । वह महाकवि केवल भारतका नहीं मसारका है । उसकी भारती पिछले डेढ़ हजार वर्षोंसे माधारण पाठको, रसिकों और आलोचकोंको समान रूपसे आह्लादित करती रही है । जैसे उनका काव्य बेजोड़ है वैसे ही उसके नाटक भी अनुपम हैं । उसकी रचनाएँ अभिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशीय और मालविकाग्निमित्र (नाटक), और रघुवंश, कुमारसम्भव, मेघदूत और ऋतुसंहार (काव्य) हैं । कुछ लोग काव्यों और नाटकोंकी दो कालिदासोंकी कृतियाँ मानते हैं, पर निमन्देह ये काव्य और नाटक दोनों ही एक ही हाथके नवारे हैं ।

कालिदास कहाँ हुए, कब हुए, सभी सन्दिग्ध हैं। इसकी महानता और लोकप्रियताका परिणाम यह हुआ कि अनेक पिछले कालके सस्कृत कवियोंने भी 'कालिदास' नाम ग्रहण कर लिये जिससे यह कठिनाई और बढ़ गई है। छ छ कालिदामोके नाम मिलते हैं। परन्तु कठिनाई चाहे जितनी हो एक बात प्रमाणित होते देर नहीं लगती, वह यह कि, जैसा ऊपर लिखा जा चुका है, चारो काव्यो और तीनों नाटकोके कर्ता एक ही कालिदास हैं। यह कौन है, कब हुआ, इसकी चर्चा उसकी कृतियोंपर विचार करनेसे पूर्व करेंगे। पहले कालिदासका जन्मस्थान।

इस महाकविकी लोकप्रियताके कारण विविध प्रान्तवासियोंने उसे विभिन्न प्रान्तोका रहनेवाला बताया है। वगाल, मालवा और कश्मीर तीनोंको महाकविका जन्मस्थान बनानेका प्रयत्न किया गया है। इसमें वगालका दावा तो नि सन्देह अकारण है, पर मालवा और कश्मीर दोनोंके प्रति कालिदासने नि सन्देह विशेष आत्मीयता दिखाई है। मेघदूतमें मेघको उत्तर भेजते हुए भी उमने वरवस राह मोड़ उज्जैनीकी ओर भेज दिया है और महाकाल तथा नगरका विमुग्ध वर्णन किया है। मेघदूतका प्रवामी यक्ष रहता भी कही उधर ही है, यद्यपि प्रकृत निवासी वह कश्मीरका है। परन्तु कश्मीरके प्रति कविकी आत्मीयता मालवासे कही अधिक है। कुमार-सम्भवकी सारी कथा और मेघदूतका उत्तर भाग हिमालयमें सम्बन्ध रखते हैं। विक्रमोर्वशीयके चौथे और अभिज्ञान शाकुन्तलके मातवे अंककी भूमि हिमालयमें ही है। इसी प्रकार रघुवशके पहले, दूसरे और चौथे सर्गोंके अनेकांश हिमालयसे ही सम्बन्धित हैं। उस पर्वतका वर्णन करते कालिदाम थकते नहीं। अधिक सम्भव यही है कि कालिदास कश्मीरमें जन्मे थे और किसी कारण उनको अपनी मातृभूमि छोड़नी पड़ी थी। फिर वह लौट पाये या नहीं, कहना कठिन है, यद्यपि मेघदूतके कुछ प्रक्षिप्त श्लोको द्वारा उनके स्वदेश लौटनेकी ओर संकेत किया गया है, पर वस्तुतः उनके पिछले दिनो-

मे उनकी ख्याति इतनी हुई होगी कि अपने और अन्य प्रान्तोंकी सीमाएँ टूट गई होगी ।

यदि हम कालिदासको चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यका समकालीन और उसकी सभाके रत्नोंमेंसे एक मानें तब मालवामे कविके रहनेवाला प्रश्न सदिग्ध नहीं रह जाता । चन्द्रगुप्त द्वितीयकी दूसरी राजधानी, मालवा और सौराष्ट्र गुजरातसे शकोको निकाल देनेसे, उज्जैनी हो गई थी । फिर तो उज्जैनीमे कालिदासका चन्द्रगुप्तकी सभामे रहना स्वाभाविक हो जाता है । लगता है कि इस प्रकार महाकविके दो प्रिय स्थान थे—जन्मसे कश्मीर और विशेष निवाससे मालवा ।

कालिदास आरम्भमे मूर्ख थे और पत्नीके सम्मुख हास्यास्पद होकर अन्यत्र चले गये, फिर कालीके वरदानसे व्युत्पन्न होकर लौटे और काव्यो और नाटकोकी रचना की—इस प्रकारकी दन्तकथाएँ और जनश्रुतियाँ विशेष महत्त्व नहीं रखती । उनपर विचार करना भी अनावश्यक है ।

अब कालिदासका काल । इस विषयपर मैंने अपनी पुस्तक 'इण्डिया इन कालिदास', परिशिष्ट ए मे विशेष विस्तारसे विचार किया है । यहाँ हम केवल संक्षेपमे महाकविकी सम्भावित तिथिके प्रमाण प्रस्तुत करेंगे । हम केवल उन प्रमाणोंको लेते हैं जिनका, एकाधको छोड़, कभी उपयोग नहीं किया गया है । ये कालिदासकी चन्द्रगुप्त द्वितीय विक्रमादित्य और कुमारगुप्तके साथ समकालीनता स्थापित कर लेते हैं । नीचेके दो पहले प्रमाण औरोंने भी प्रयुक्त किये हैं ।

गुप्त मन्त्राटोंके अभिलेखों और कालिदासकी भाषामे अमित समानता है । कई बार तो दोनोंमे समान पद तक व्यवहृत हुए हैं । कुछ विद्वानोंने इन दिशामें पर्याप्त परिश्रम करके एकता प्रतिष्ठित कर दी है । डा० एफ० डब्ल्यू० टामनने उन अनन्त पदोंकी ओर संकेत किया है जो गुप्त धातुसे बनते हैं । नभवत गुप्तोंकी सरक्षताके कारण ये शब्द कविको विशेष

प्रिय हो गये । गुप्तकालीन सामाजिक, धार्मिक, रसात्मक, कलात्मक स्थितिका कवि द्वारा वर्णित दशासे अद्भुत साम्य है । सिक्कोकी भाषा मम्बन्धी एक समानता इस प्रकार है । गुप्तोंके सिक्कोके पद—समरशत-विततविजयो जितरिपुर् अजितो दिवं जयति, राजाधिराज. पृथिवी वि-जित्वा दिव जयत्याहुतवाजिमेघः, क्षितिमवजित्य चुरितेदिवं जयति विक्रमादित्य —कविके 'पुरा सप्तद्वीपं जयति वसुधामप्रतिरथ.' से कितना मिलते हैं ? गुप्तोंके सिक्कोपर बने मयूराश्रयी कार्तिकेय मभवत उनके कुलदेवता थे । कालिदासने कुमार और स्कन्दका बार-बार उल्लेख किया है और लगता है, कविने सिक्कोकी मूर्तिको ही अपने पद 'मयूरपृष्ठाश्रयिणा गुहेन' में उतार दिया है ।

कविके ग्रन्थोका जीवन अत्यन्त शान्त और समृद्ध है । वह समृद्धि कला और साहित्यके तद्वत् व्यसन, जनताकी सामाजिक और आर्थिक सम्पन्नता उदारशासित राज्यमें ही सम्भव हो सकते थे । गुप्तोका शासन प्राय उसी ओर सकेत करता है ।

गुप्त अभिलेखों और चीनी यात्री फाह्यानके भ्रमण-वृत्तान्तसे प्रमाणित गुप्त सम्राटोंकी धार्मिक सहिष्णुता कालिदासके ग्रन्थोंकी भी प्राण-वायु है । जिन पौराणिक आख्यानो और विश्वासोका कालिदासने इतना उपयोग किया है उनका अभिग्रथन गुप्तकालमें ही हुआ था । हिन्दू प्रतिमाओंकी प्रचुरता कालिदासके ग्रन्थों और गुप्तकालकी समान विशेषता है । गुप्त युगमें (कुपाण) यक्षों और बुद्धकी प्रतिमाएँ अनन्त हैं । कालिदासके ग्रन्थोंमें यक्षोंके उल्लेख भरे पड़े हैं ।

कालिदास वात्स्यायनके वाद ही हुआ होगा क्योंकि अपने श्रृङ्गारिक स्थलोंपर प्राय आँख मीचकर वह वात्स्यायनके काममूत्रोका उपयोग करता है । परम्पराके अनुसार कालिदासको किमी विक्रमादित्यका सम-कालीन होना चाहिए । तीमरी मदीके वाद और स्कन्दगुप्त (अन्य विक्रमा-

दित्य) के पहले हम केवल एक ही विक्रमादित्य चन्द्रगुप्त द्वितीयको जानते हैं, जो ४०० ई० के लगभगका है ।

कालिदास 'जामित्र' (लग्न) अर्थात् ग्रीक शब्द 'दायामेत्रान्' को जानते हैं । इस प्रकारके शब्दोंका प्रचलन पहली सदी ईसवीमें हुआ था । इनकी देशमें जानकारी होनेके लिए कुछ समय लगा होगा ।

हूणोंको रघु (रघु० सर्ग ४) उनके ही देश वक्षुतीरवर्ती वाख्त्री (वल्लीक) में पराजित करता है । वे वहाँ ४२५ ई० के लगभग बसे थे, जब ईरानी नृपति बहरामगौरसे हारनेपर उनके देश और फारसके बीचकी सीमा वक्षु नदी बना ली गई थी । मेहरौली स्तम्भलेखके अनुसार वल्लीककी चन्द्रगुप्त द्वितीयने सचमुच ही विजय की । रघुवंश संभवतः ४२५ के शीघ्र ही बादमें लिखा गया । कविका शायद वह अन्तिम ग्रन्थ था ।

यहाँ कुछ भास्करीके प्रमाण भी दिये जाते हैं—

कालिदासने शाकुन्तलमें भरतकी सटी उँगलियों (जालग्रथितागुलिः कर) का उल्लेख किया है । सटी उँगलियोंवाली प्रतिमाओंकी संख्या नितान्त न्यून है । जो है वे भी केवल गुप्तकालकी हैं । लखनऊ म्यूजियमके गुप्तकालीन मातकुअर बुद्ध के दोनों हाथोंकी उँगलियाँ 'जालग्रथित' हैं । इस प्रकारकी प्रायः ९ और मूर्तियाँ मुझे लखनऊ संग्रहालयमें मिली, जो सभी गुप्तकालकी हैं । कला और साहित्यमें समान कालमें समान अभिप्राय (मोटिफ) ही प्रयुक्त होते रहे हैं ।

कालिदासने गंगा-यमुनाकी चमरवाहिनी मूर्तियोंका उल्लेख किया है । कलामें इस प्रकारकी चमरधारिणी गंगा-यमुना-मूर्तियोंका आरम्भ पिछले कुषाण-काल (तीसरी सदी ईसवी) और गुप्तकालके आरम्भमें हुआ । मथुरा और लखनऊके संग्रहालयोंमें उस कालकी ऐसी मूर्तियाँ हैं । समुद्र-गुप्तके व्याघ्रलाञ्छित सिक्कोंके पीछे गंगाकी मूर्ति उत्कीर्ण है ।

प्राक्कुषाण-मूर्तियोंका 'छत्र' पीछे प्रतिमाओंके 'प्रभामण्डल'के रूपमें विकसित हुआ। कुषाण-कालमें वह सर्वथा सादा था, अनुत्कीर्ण। बाद, गुप्तकालमें इसकी भूमि अनेक रूपों और रश्मिवाणोंकी रेखाओंसे भर दी गई। इस विविध 'मोटिफ' का उल्लेख विकासके अनुकूल ही केवल 'प्रभामण्डल'के स्थानपर कविने 'स्फुरत्प्रभामण्डल' शब्दसे किया है। निश्चय प्रभामण्डलमें अब अन्वकारमें कौवनेवाली प्रकाशरश्मियोंका स्फुरण होने लगा था।

कालिदासने कुमारसम्भवमें शिवकी समाधिका वर्णन किया है जो कुषाण-कालीन वीरासनासीन वृद्ध-प्रतिमाओंसे मिलता है। कुषाणकालीन ये प्रतिमाएँ कविके सामने थीं।

इन प्रमाणोंसे सिद्ध हो जायगा कि कालिदास गुप्तकालीन थे। कवि के ग्रंथोंका प्रशान्त जीवन स्कन्दगुप्तके शासन और कुमारगुप्तके अन्तिम दिनोंसे पहले ही समाप्त हो जाता है। तभी पुष्यमित्र और हूणोंकी विपद् साकार हुई थी। इस प्रकार चूँकि पुष्यमित्रोंके साथ युद्ध ४५० ई० में हुआ, कालिदासके जीवनकी निचली सीमा ४४९ ई० होगी।

परन्तु यदि कविने कुमार और स्कन्दगुप्त दोनोंका प्रच्छन्न रूपसे उल्लेख किया है तब संभव है उसने स्कन्दगुप्तका जन्म देखा हो। कविने बहुत लिखा है और निश्चय उसका रचना-काल पर्याप्त लम्बा रहा होगा। यदि वह अस्सी वर्ष तक जिया तो, अगर हम उसकी मृत्यु ४४५ ई० के लगभग मानें तो, उसका जन्म ३६५ ई० के लगभग ठहरता है। संभव है उसका जन्म समुद्रगुप्तके शासनकालमें हुआ हो और उसने चन्द्रगुप्त द्वितीयका समूचा शासन-काल और कुमारगुप्तके शासनकालका अधिकतर भाग देखा हो। उसने उस दशमें स्कन्दगुप्तका जन्म भी देखा होगा क्योंकि पुष्यमित्रोंको हराते समय ४५० ई०में स्कन्द कमसे कम २० वर्ष-का अवश्य रहा होगा। यदि कविने अपना रचना-काल अपने पचीसवें वर्ष में आरम्भ किया तब ऋतुसंहारकी रचना ३९० ई०में शुरू हो गई होगी।

और तब उसका मृजनात्मक काल उस पूरे युगका समानवर्ती रहा होगा जिसे भारतीय इतिहासका स्वर्ण-युग कहते हैं ।

कालिदास स्वयं अपनी नाट्यशक्तिके कायल हैं जिससे उन्होंने 'पुराणमित्येव न साधु सर्व' (मालवि० १, २) द्वारा पुराणपथियों पर गहरी चोट की है । जहाँ वाल्मीकिके प्रति उनकी अतीव श्रद्धा (रघु० १, ४) है वहाँ भास, सौमिल्ल, कविपुत्र आदिके लिए उनमें छिपी चुनौती (मालवि० पृ० २) भी है । भासके नाटक साफ-सुथरे और खेलने योग्य निश्चय हैं पर कालिदासकी चुनौती भी रिक्त नहीं क्योंकि उनके नाटक भासके नाटकोसे कहीं सुन्दर उतरते हैं । उनकी यह चुनौती उन प्राग्निको (जजो) के प्रति भी है जिनका काम नये नाटकोका मूल्यांकन करना था और जिनका उल्लेख मालविकाग्निमित्र में हुआ है ।

सस्कारपूत सस्कृत वाणीके साथ नाटकोमें प्रयुक्त होनेवाली प्राकृतोकी भी कालिदासने 'सुखग्राह्यनिबन्ध' (कुमार० ७, ९०) कहकर सराहा है । प्रकट है कि कालिदासका रंगमंच भरा पुरा था और नाट्यशाला (संगीत-शाला) में भीड़ खासी रहती थी । नाटक विवाह, वसन्त आदिके अवसरों-पर खेले जाते थे । मालविकाग्निमित्र वसन्तोत्सवके समय पहले पहल खेला गया था । कालिदासने नाटककी अतीव सुन्दर व्याख्या की है जिसमें मिद्धान्तका सुन्दर निरूपण हुआ है—

देवानामिदमामनन्ति मुनयः शान्तं कृतुं चाक्षुषं

रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।

त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं दृश्यते

नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधकम् ॥ (मा० १, ४)

इस अवधमे हमें पूरी सामग्री तो नहीं मिलती परन्तु स्वयं कालिदासने नाटकसंबंधी कुछ निर्देश दिये हैं जिनमें उस दिशामें प्रकाश पड़ता है । 'प्रेक्षागृह' (मा० पृ० २१) सम्भवतः दर्शकोकी भूमि (पिट) था, यद्यपि

तारानाथने इसके स्थानपर 'वर्णप्रेक्षा' पाठ मानकर इसका अर्थ अभिनेताओंके सुस्ताने या रगादि करनेका कमरा (ग्रीन-रूम) किया है ।

रगमचकी व्यवस्थाका भी कालिदासके नाटकोसे कुछ पता चलता है । 'नेपथ्यपरिगता'से पर्दाका संकेत मिलता है । तिरस्करिणी शब्दका व्यवहार पर्देके अर्थमें हुआ है । 'सहर्तुम्'से एकसे अधिक, और लपेटे जाने वाले, पर्दों का निर्देश स्पष्ट है । 'प्रविशति आसनस्थो राजा' निर्देश तभी सार्थक होगा जब पर्देके पीछे राजा पहलेमें ही आ बैठता हो और पर्दा उठाने पर 'आसनस्थ' दिखाया जा सके ।

रगमचके योग्य विविध वस्त्रों का भी प्रबन्ध रहता था जो पात्रके अनुसार बदलते रहते थे । परिव्राजिका, अभिसारिका, आखेट, यवनी, मानिनी, विरहिणी, राजा, प्रतीहार आदि सभीके अपने अपने वेश थे और उनके लिए अपने अपने वस्त्र । ऐसे रगमचपर कालिदासके नाटक खेले गये ।

वे नाटक थे अभिज्ञान शाकुन्तल, विक्रमोर्वशीय और मालविकाग्निमित्र । अभिज्ञान शाकुन्तलकी देशी-विदेशी विद्वानों और रगमचके विशेषज्ञोंने भूरि-भूरि प्रशंसा की है । गेटे उस नाटकमें सर्वस्व पा गया था । काव्यकी उममें अद्भुत छटा है, प्रकृतिसे अविकल साहचर्य । भाषाकी मादगी, भावोंकी कोमलता, चित्रणकी अभिरामता, कारुण्यका अकन सभी अपनी पराकाष्ठापर है । सात अंकों का नाटक है । कथानक महाभारतसे लिया गया है पर महाभारतका लम्पट नायक धर्मार्मनका कुशल अधिष्ठाता बन जाता है । इसमें दुष्यन्त और शकुन्तलाकी प्रणय-वर्णन है । शकुन्तलाका अपनी मायिनो, लताद्रुमो, मृगादिकोंसे अद्भुत स्नेह है । नाटककी चार प्रकारकी हस्तलिपियाँ हैं—६ बँगला, देवनागरी, कश्मीरी और दाक्षिणत्य । बँगला वाली प्रतिमें औरोंसे २०-२५ श्लोक अधिक है ।

विक्रमोर्वशीय पाँच अंकों का नाटक है । मूल कथा ऋग्वेद (१०, ९५) में है, वैसे महाभारतमें भी मिलती है । पुरुरवा और उर्वशीके प्रेम और

विरहकी इसमें कथा है। इसकी नियामक शक्ति प्रारब्ध है। प्लाट इसका खासा गँठा हुआ है। इसमें अपभ्रंश श्लोकोका भी उपयोग हुआ है जिससे उस अकको कुछ लोग प्रक्षिप्त मानते हैं। इसकी हस्तलिपियाँ दो प्रकारकी हैं, दक्षिणात्य और उत्तरी।

मालविकाग्निमित्रमें न तो अभिजानशाकुन्तलकी शालीनता है न विक्रमोर्वशीयकी घटनाओंका-सा स्वाभाविक प्रवाह। परन्तु ऐतिहासिक होनेसे इसका बड़ा महत्त्व है। इसमें शुग सम्राट् पुष्यमित्रके पुत्र अग्निमित्र और विदर्भ-राजकुमारी मालविकाके प्रणयका वर्णन है। यह कालिदासका पहला नाटक है।

भास

महाकवि भास सस्कृतके उन महाकवियोंमेंसे हैं जिनकी मस्कृत माहित्यपर गहरी छाप पड़ी है। साहित्यमें बार-बार उस नाटककारका स्मरण हुआ है और वह स्मरण असाधारण आदरका द्योतक है। स्वयं कालिदासने अपने मालविकाग्निमित्रमें उसे 'प्रथितयशस्' लिखकर सराहा है। पर नि सन्देह साहित्यमें उम ख्यातनामा भासका नाम मात्र उपलब्ध था या उसके नाटकोंके कुछ श्लोक या स्थल यत्र तत्र उद्धृत मिल जाते थे, उसकी कोई समस्त रचना इस शताब्दीके पहले प्रकाशित नहीं हुई थी।

सन् १९१२ ई० में महामहोपाध्याय गणपति शास्त्रीको अचानक भासके तेरह नाटक मिल गये जिनको उन्होंने 'त्रिवेन्द्रम् सीरिज' में पहली बार प्रकाशित किया। इनकी वास्तविकता अथवा इनके भासके लिखे होनेमें विद्वानोंने सन्देह किया, पर उस सम्बन्धकी चर्चा यथास्थान की जायगी। यहाँ पहले भासके प्रति साहित्यगत निर्देशका उल्लेख करेंगे।

भास भी अनेक सस्कृत कवियोंकी ही भाँति कुछ ऐसा नहीं छोड़ गये, या छोड़ा भी तो वह आज हमें उपलब्ध नहीं, जिससे हम उनके व्यक्तिगत सम्बन्ध, जन्म, जीवन, काल, स्थान आदिके सम्बन्धमें जान सकते। परन्तु, जैसा ऊपर कहा जा चुका है, उस कविके नामसे सस्कृत साहित्य न केवल परिचित था वरन् उसपर उसकी शालीनताकी गहरी छाप थी। अनेक बार अनेकधा महाकवियोंने, अलंकार-शास्त्रियों और सुभाषितोंने, उसके नाम या रचनाओं और उनके स्थलोका उल्लेख किया है या उद्धरण दिये हैं। उसके प्रति निर्देश करनेवालोंमें जाने हुए निम्नलिखित हैं—कालिदाम, भामह, वाणभट्ट, दण्डी, वामन, वाक्पतिराज, अभिनवगुप्त, भोजदेव,

राजशेखर, गारदातनय, मर्वानन्द, सागरनन्दी, रामचन्द्र और गुणचन्द्र, कौमुदीमहोत्सव और शाकुन्तलव्याख्या ।

इतने-मे कुछके स्थल यहाँ उद्धृत कर देना अनुचित न होगा—

प्रथितयशसा भाससौमिल्लकविपुत्रादीनां प्रबन्धानतिक्रम्य—

—कालिदास, मालविकाग्निमित्र, अंक १ ।

प्रतिज्ञायौगन्धरायणके ‘अणेण मा भादा हदो, अणेण मम पिदा, अणेण मम मुदो’ का काव्यालकार, ४, ४०-४७ में श्लोकबद्ध उद्धरण—

हतोऽनेन मम भ्राता मम पुत्र पिता मम ।

मातुलो भागिनेयश्च रुषा संरब्धचेतस ॥४४॥

—भामह ।

सूत्रधारकृतारम्भैर्नाटकैर्बहुभूमिकं

सपताकैर्यशो लेभे भासो देवकुलैरिव ॥

—हर्परचित ।

लिम्पतीय तमोऽङ्गानि वर्षतोवाञ्जनं नभः ।

असत्पुरुषसेवेव दृष्टिर्निष्फलतां गता ॥

—दण्डी, काव्यादर्श, २, २२६ (बालचरित, चारुदत्तसे) ।

‘यो भर्तृपिण्डस्य कृते न युध्येत्’

—प्रतिज्ञा० से वामन, काव्यालकार, ५, २ ।

यासा वलिर्भवति मद्गृहदेहलीनां

हंसंश्च सारसगणंश्च विलुप्तपूर्वं ।

तास्वेव पूर्ववलिहृदयवाङ्कुरासु

बीजाञ्जलि पतति कीटमुखावलीढा ॥

शरच्छशाङ्कुगौरेण वाताविद्धेन भामिनि ।

कारापुष्पलवेनेदं साश्रुपातं मुखं मम ॥

—वही, ४, ३, (स्वप्नवासवदत्तामे) ।

भासनाटकचक्रोऽपि च्छेकं क्षिप्ते परोक्षितुम् ।

स्वप्नवासवदत्तस्य दाहकोऽभून्न पावकः ॥

—सूक्तिमुक्तावलीमें उद्धृत राजशेखर ।

भासस्मि जलणमित्ते कन्ती देवे अजस्स रहुआरे ।

सोवन्धवे अवनधम्मि हारियन्दे अ आणन्दो ॥

—गउडवहो (वैदग्धवर्णनम्) ।

“क्वचित् क्रीडा यथा स्वप्नवासवदत्तायाम्”

—अभिनवभारती, गायकवाड ओ० सी० ।

तत एव विक्रमोर्दशीयस्वप्नवासवदत्ता (ते) नाटकमिति व्यवहरन्ति ।

—वही ५, १७ ।

महाकविना भासेनापि स्वप्नप्रबन्ध उक्तः—

त्रेतायुगं तद्धि न मैथिली सा

रामस्य रागपदवी मृदु चास्य चेत ।

लब्ध्वा जनस्य यदि रावणमस्य कायं

प्रोत्कृत्य तन्न तिलशो न वितृप्तिगामी ॥

—वही पृ० ३२० ।

स्वप्नवासवदत्ते पद्मावतीमस्वस्था द्रष्टुं राजा समुद्रगृहकं गतः ।

पद्मावतीरहित च तदवलोक्य तस्या एव शयने सुष्राप । वासवदत्तां च

स्वप्नवदस्वप्ने ददर्श । स्वप्नायमानश्च वासवदत्तामावभाषे । स्वप्नशब्देन

चेह स्वापी वः स्वप्नदर्शनं वा स्वप्नायितं वा विवक्षितम् ।

—भोजदेव, शृंगारप्रकाश ।

शौनकमिव बन्धुमती कुमारमविमारकं कुरङ्गीव ।

अर्हति कीर्तिमतीय कान्त कल्याणवर्माणम् ॥

—कौमुदीमहोत्सव, २, १५, ५, ९ ।

चारुदत्ते पुनः सूत्रधारस्यापि प्राकृतम्

—शाकुन्तलव्याख्या ।

भासके एक श्लोक—नव गराव—का उल्लेख कौटिल्यके अर्थशास्त्रमे भी मिलता है, पर लगता है कि वह श्लोक दोनोने अन्यत्रसे, किसी पूर्ववर्ती साहित्यसे लिया है। ऐसा न माननेसे एक दिक्कत यह हो जायगी कि भासको तब कौटिल्यसे भी पूर्व प्रायः ईसा पूर्व चौथी शताब्दीमे रखना पड़ेगा जो अन्य कई विरोधी प्रमाणोंके कारण सम्भव नहीं। उसका समय अवधोपके पञ्चात् और कालिदासके पूर्व प्रायः दूसरी-तीसरी सदी ईसवीमें होना चाहिए।

भासका नाम संस्कृत साहित्यके प्रेमियो और विद्वानोमे इतना जाना हुआ होनेके कारण उसकी कृतियोंको पानेकी भूख नभीको थी और जैसे ही महामहोपाध्याय गणपति शास्त्रीने इन तेरह नाटकोंकी सम्प्राप्तिकी सूचना दी, पण्डितोने झट उन्हें भासकी कृति मानकर स्वीकार कर लिया। पर जैसे ही प्रारम्भिक उत्साह कम हुआ और आलोचनाकी पैनी आँखोंसे नाटक देखे-विचारे जाने लगे वैसे ही गकाएँ बड़ी और झट विद्वानोंमे इस प्रसंगपर परस्परविरोधी दो दल बन गये। एक दल उनका था जो नर्वथा इन कृतियोंको भासकी रचनाएँ मानने लगे, जैसे गणपति शास्त्री, डाक्टर कोथ आदि, दूसरे उनका जिन्होंने उन्हें भासकी रचना माननेमे आपत्ति की, जैसे सिल्वी लवी, विन्टर्निस्, मोर्गेनस्टेर्न, सुक्थकर आदि। एक तीसरा वर्ग ऐसे विद्वानोंका भी निकल आया जिसने इन्हे भासकी रचनाएँ आशिक रूपमें ही माना।

अभाग्यवश इन नाटकोंके प्रवेशकमें अथवा हस्तलिपिके ही किसी भागमें भासका नाम लिखा नहीं मिला जो विशेष अस्वीकृतिका कारण बन गया। इनको भासकी कृति माननेवालोंने साधारणतः नीचे लिखा तर्क प्रस्तुत किया—

(१) इन सभी नाटकोंका आरम्भ 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति' निर्देशसे होता है। इनके विरुद्ध पीछेके "कलामिकल" नाटकोमे पहले 'नान्दी' श्लोक होता है फिर 'नान्द्यते' आदि निर्देश। कहते हैं कि भासकी इसी विशि-

पुताका उल्लेख—कि उसके नाटक सूत्रधारके प्रवेशसे आरम्भ होते हैं—
वाणने अपने डम ब्लोकमें किया है—

सूत्रधारकृतारम्भेर्नाटिकैर्बहुभूमिकैः ।

सपताकैर्यशो लेभे भासो देवकुलैरपि ॥

(२) भूमिका भागको सर्वत्र इनमें 'स्थापना' कहा गया है । 'क्लासिकल' नाटकोमें इसके विरुद्ध भूमिकाके लिए 'प्रस्तावना' शब्दका प्रयोग हुआ है ।

(३) क्लासिकल नाटकोके विपरीत इनकी 'स्थापना' में नाटक या नाटककारका नाम नहीं मिलता जिसे यह विचार उठा कि शायद ये नाटक क्लासिकल नाटकोसे पूर्वके हैं ।

(४) भरतवाक्यका सर्वत्र इसी आशीर्वचनसे अन्त होता है कि हमारे नृपति अखिल पृथ्वीपर शासन करें ।

(५) इन नाटकोमें परस्पर वस्तु-गठनमें समानता है और अनेक प्रारम्भिक श्लोकोमें मुद्रालकारके अनुसार प्रधान पात्रोंके नाम गिना दिये गये हैं जो 'क्लासिकल' परिपाटीसे भिन्न शैली है । अधिकतर इनकी वर्णन-शैली भी समान है ।

(६) इनमेंसे कमसे कम एक (स्वप्नवासवदत्ता) कृतिको राज-शेखरने भासका माना है । इससे इस सग्रहकी रचनाएँ भी, जो शैली, रगानुशासन, भाषा, भावादिके परस्पर समान हैं, उन्हीं कविकी होगी ।

(७) अनेक अलंकारशास्त्रियोंने अपने ग्रन्थोंमें इन कृतियोंसे उद्धरण दिये हैं, जो इस सग्रहमें हैं । उदाहरणार्थ वामनने स्वप्नवासवदत्ता, प्रतिज्ञायौगन्धरायण और चारुदत्तसे उद्धरण दिये हैं, भामहने भी प्रतिकारार्थमें प्रतिज्ञायौगन्धरायणके स्थलको चुना है, दण्डीने वाल्मीकि और चारुदत्तके 'लिम्पतीव' आदिक श्लोकका उल्लेख किया है, इसी प्रकार अभिवनगुप्तने अपनी 'नाट्यवेदवृत्ति' में स्वप्नवासवदत्ताका उल्लेख किया है,

यद्यपि अपने 'ध्वन्यालोकालोचन' में उसने स्वप्नवासवदत्ताके जिस श्लोकका उल्लेख किया है वह प्रस्तुत सग्रहमें नहीं है। इन प्रमाणोंके अतिरिक्त छन्दोका प्रयोग भी इनका, क्लासिकलके विपरीत, अपना है। अधिकतर इनमें वीर श्लोकका व्यवहार हुआ है। साथ ही पाणिनीय व्याकरणके अनुबन्धोंकी अवमानना और प्राकृतोका इनका असाधारण व्यवहार भी इन्हें क्लासिकल नाटकोंसे पूर्वकी कृतियाँ सिद्ध करते हैं। डा० मैक्स लिन्देनेने इस दिशामें काफी प्रकाश डाला है। इनकी प्राचीनता घोषित करते हुए उन्होंने भरतके 'नाट्यशास्त्र' के प्रति इनकी अवमाननाकी ओर भी संकेत किया है।

इन प्रमाणोंके विरुद्ध गणपति शास्त्रीके इस सग्रहकी कृतियोंको भासकी रचना न माननेवाले वर्णन भी अपना पर्याप्त प्रबल तर्क प्रस्तुत किया है, जो इस प्रकार है। उसका कहना है कि नाटकोमें नाम रचयिताका इस कारण नहीं दिया गया कि इनके लिखनेवाले साहित्यिक चोर थे जिससे जान-बूझकर उन्होंने नाटककारके नाम नहीं दिये। सूत्रधार सम्बन्धी वाणके श्लोकके विषयमें उसका कहना है कि वह किसी विशेषताकी ओर संकेत नहीं करता और उस निर्दोष साधारण कथनसे यह विवेक अर्थ निकालना अनुचित है क्योंकि क्लासिकल नाटकोंको भी 'सूत्रधारकृतारम्भ' कहनेमें किसी प्रकारकी आपत्ति नहीं हो सकती। वस्तुतः यह रगानुशासन दाक्षिणात्य पाण्डुलिपियोंकी विशेषता है न कि क्लासिकल नाटकोंसे पूर्वका होनेका प्रमाण।

राम पिशारोटीने पहले वर्गके प्रमाणोंके विरुद्ध एक अत्यन्त मनोरंजक स्थितिकी ओर संकेत किया। उन्होंने बताया कि ये नाटक केरलके परम्परायिक अभिनेताओंके सकलन हैं। इन अभिनेताओं (चक्कारो) की परम्परा यह है कि ये कभी समूचा नाटक नहीं खेलते, बल्कि कभी वे एक नाटकसे दृश्य चुन लेते हैं कभी दूसरेसे, और अपने प्रत्येक खेलके लिए उनका समान परिचय होता है। कुछ आश्चर्य नहीं कि इनकी

प्रस्तावनाएँ वादमे लिखी गई और प्रधान दृश्य मूलवत् या घटा बढ़ाकर आवश्यकताके अनुकूल कर लिये गये, जिससे समान रूपसे सम्पादित होने-के कारण उनमें शैली, भाषा, वस्तु-गठन, रंग-निर्देश आदिकी परस्पर समानता बनी रही। अलंकारशास्त्रियोंके उद्धरण भी अनेक बार सर्वथा इन रचनाओंमें या उनके प्रासंगिक स्थलोंसे नहीं मिलते। फिर यह भी सम्भव है कि प्राकृतकी शैली कालिक विकाससे इतना सम्बन्ध न रखती हो जितना स्थानीय विभिन्नतासे, जिस कारण वह क्लासिकल नाटकीकी प्राकृतोंसे भिन्न हो सकती है, कुछ पूर्वकालिक होनेसे नहीं। प्रोफेसर विन्टरनिट्स इन कारणोंसे इन रचनाओंको भासका नहीं मानते।

डा० कीथको भास सम्बन्धी यह दृष्टिकोण मान्य नहीं। वे इन नाटकोंको भासकी ही कृतियाँ मानते हैं। उनका कहना है कि इस प्रश्नका इतना महत्त्व नहीं कि वे कृतियाँ भासकी हैं या नहीं? उत्तर इस बातका चाहिए कि ये सारी रचनाएँ एक ही व्यक्तिकी हैं या नहीं? और इसका कि वह व्यक्ति मृच्छकटिक और कालिदासका पूर्ववर्ती है या नहीं? 'मृच्छकटिक' का इसलिए कि गूढ़ककी यह कृति भासके 'चारुदत्त'का ही सम्भवतः वृहत्तर संस्करण है। और ये दोनों ही प्रश्न प्रायः अनुकूलार्थमें प्रतिपादित होते हैं। इन नाटकोंको भासके माननेके विरोधी स्वयं मोगेन्स्टेर्नेने यह स्वीकार किया है कि 'चारुदत्त' 'मृच्छकटिक' का पूर्ववर्ती है।

इसमें सन्देह नहीं कि स्वयं कालिदासके वक्तव्य—प्रथितयशसा भास-सौमिल्लकविपुत्रादीना—के अतिरिक्त यूरोपीय पण्डितों—मैक्स लिन्देनो, नोबल आदि—के संस्करण समीक्षणोंसे यह प्रमाणित है कि भास सम्बन्धी इन कृतियोंके प्राकृत अश्वघोष और कालिदासके बीच कालकी है और कि 'चारुदत्त' निश्चय 'मृच्छकटिक' से पुराना है (नोबल)।

यह सही है कि कुछ उद्धरण गणपति शास्त्रीवाले संस्करणमें सर्वत नहीं मिलता पर आखिर पाठभेद भी तो होते हैं। स्वयं कालिदासकी कृतियोंमें परस्पर संस्करण भेदसे इतने पाठभेद हैं कि अनेक बार तो वर्यो उनपर

तर्क-वितर्क हुए हैं। रघुवशके 'वधुतीरविचेष्टनै.' वाले पाठमे तो इतना अन्तर पडा है कि पजाव और बाह्लीक (बाह्ली, आमू तीरकी भूमि) एक हो गये हैं और यह दोष मल्लिनाथ के-से अमाधारण समीक्षकसे बन पडा है। (देखिए मेरी 'इण्डिया इन कालिदास' पृ० २०-२२)। भास वस्तुतः इतना लोकप्रिय था कि उसके सस्करणोंकी सीमा न रही हो तो कुछ आश्चर्य नहीं। इसी कारण पाठभेद हुए होंगे और अलंकारशास्त्रियों और सुभाषितादिकोंके उद्धरणोंकी असमानता इसी कारण है। इस बातको न भूलना चाहिए कि ऐसे श्लोक या स्थल जो गणपति शास्त्रीवाले सस्करण में नहीं हैं वे भी भाषा गैली और ध्वनियोमे इस सस्करणकी भाषा आदिसे सर्वथा समान हैं।

इम स्वीकृतिके अनुकूल ही एक प्रमाण स्वयं कालिदासके 'मालविकाग्निमित्र'में है जिसकी ओर विद्वानोंका ध्यान नहीं गया है। उस नाटकमे (पृ० १७, कालेका मस्करण) 'प्राग्नि' शब्दका व्यवहार हुआ है। प्राग्नि शब्दके विशेषज्ञ थे और उनका काम था कि प्रारम्भिक खेलको देखकर राजासे उसकी स्तुति या निन्दामें अपना निर्णय दें। भरतने भी अपने नाट्यशास्त्रमें इन राज-विशेषज्ञों—प्राग्नि—का वर्णन किया है। कालिदासकी अपनी पहली नाट्यकृति—मालविकाग्निमित्र—के सम्बन्धमे शका निश्चय रही होगी जो उनके वक्तव्य—स्थितिलब्ध भास, सौमिल्ल और कविपुत्रके प्रबन्धों (नाटकों) को छोड़ (लांघकर, निरादृतकर) नये नाटकको खेलना कहाँ तक उचित है ?—से स्पष्ट है। परन्तु उन प्राग्निोंने 'मालविकाग्निमित्र'को प्रमाणतः पास कर दिया। इसी प्रसंगमे (प्राग्निोंके) भासका नाम लेना विशेष अर्थ रखता है। राज-शेखरने 'स्वप्नवासवदत्ता' की विशेष प्रशंसा की है। वह नाटक (नाटक, शब्दका प्रयोग साधारण अर्थमे कर रहा हूँ), लगता है, 'प्राग्नि'-पद्धतिसे 'पान' हो चुका था और इसीसे विशेषतः राजशेखर (ल० ९०० ई०) आदिकोंकी स्तुतिका विषय बना था, इसीसे सम्भवतः कालिदासने उम

प्रसंगमें भासका नाम लिया। अस्तु, उपलब्ध 'स्वप्नवासवदत्ता' को ही भासका प्रसिद्ध नाटक मानना चाहिए'। हाँ, उसकी सर्वथा मूल स्थितिमें सदियोंके व्यवहारने यदि पाठ भेदकर अन्तर कर डाला हो तो कुछ अजब नहीं, स्वाभाविक ही है।

यह भी जब तब कहा जाता है कि सम्भव है एक ही बड़े नाटकके दोनो प्रतिज्ञायौगन्धरायण और स्वप्नवासवदत्ता, पूर्व और पर भाग हो। मही, प्रतिज्ञायौगन्धरायणमें स्वप्नवासवदत्ताके पहलेकी घटना दी हुई है (उसमें छद्मगजके घोखेसे वत्सराज उदयन अवन्तीनरेश प्रद्योतका बन्दी हो जाना है और मन्त्रिवर यौगन्धरायणके प्रणके अनुकूल प्रद्योत-कन्या वासवदत्ताको कौशाम्बी ले भागता है। स्वप्नवासवदत्तामें उसके बाद मगधराज दर्शककी भगिनी पद्मावतीसे उदयनके विवाहकी कथा है और वह विवाह वासवदत्ताके जल मरनेके भ्रममें सपन्न होता है), पर इसी कारण यह अनिवार्य तर्क नहीं हो सकता कि दोनो कृतियाँ एकके ही योग हो। उदयनकी कथा साहित्यमें इतनी प्रसिद्ध और लोकप्रिय थी कि उस प्रसंगकी अनेक रचनाएँ जानी हुई हैं। आजके युगमें भी एक ही साहित्यकारने दो-दो बार उदयनपर लिखा है। स्वयं इन पक्तियोंके लेखकने अनेक बार वत्सराजके प्रसंगपर कहानी, निबन्ध आदि लिखे हैं। इससे यह माननेमें कोई दोष नहीं कि स्वप्नवासवदत्ता और प्रतिज्ञायौगन्धरायण दोनो स्वतन्त्र कृतियाँ हैं और दोनो ही महाकवि भासकी हैं।

भासके ये गणपति शास्त्रीवाले तेरह नाटक निम्नलिखित हैं—

- १-स्वप्नवासवदत्ता, २-प्रतिज्ञायौगन्धरायण, ३-अविमारक, ४-चारुदत्त,
- ५-प्रतिमा, ६-अभिषेक, ७-पचरात्र, ८-दूतवाक्य, ९-मध्यमव्यायोग,
- १०-दूतघटोत्कच, ११-कर्णभार, १२-ऊरुभग और १३-बालचरित्र।

इनमेंसे पहले चारकी कथाएँ सम्भवतः 'बृहत्कथा' से ली गई हैं, यद्यपि प्रतिज्ञायौगन्धरायण और स्वप्नवासवदत्ताकी कथा अत्यन्त लोकप्रिय रही होगी। चारुदत्तकी तो थी ही जिससे छोटे नाटकसे तृप्त न होकर पर-

वर्ती शूद्रकने उसीके आधारपर, उसीके नायक-नायिका पात्र-कथा लेकर मृच्छकटिकका बड़ा नाटक लिखा । ५ और ६ की कथा रामायणसे ली गई है । ७ से १२ की महाभारतसे और १३ की कृष्णचरित सम्बन्धी किसी पुराणसे ।

स्पष्ट है कि सफल कलावन्त भासने रामायण, महाभारत, पुराण और लोकप्रचलित प्रसंगोको और अधिक लोकप्रिय करनेके लिए उन्हें रगमच-पर उतार दिया । इनमे स्वप्नवासवदत्ता, प्रतिज्ञायौगन्धरायण और चारु-दत्त मुझे बहुत प्रिय हैं । अविमारक अलौकिक होनेके कारण इतना आकृष्ट नहीं करता । रामायण और महाभारतकी कथाएँ अधिकतर जानी हुई हैं ।

बौद्धों और चीनियों दोनोंकी अपनी-अपनी गाथाएँ, अपने-अपने पुराण और अपनी-अपनी दन्तकथाएँ हैं। पौराणिक कथाओंमें ज्यादातर ऐसी घटनाओंका वयान होता है जिनमें ससारकी मृष्टि और स्वर्ग तथा उसके देवताओंका जिक्र होता है। ऐसी कथाओंमें अनेक बार देवता स्वर्गसे उतरकर आदमियोंसे मिलते-जुलते हैं और उनके दुःख-सुखमें शरीक होते हैं। अनेक बार तो आदमी खुद इतना महान् हो जाता है कि स्वयं देवता ही स्वर्गसे उतरकर उसके इर्द-गिर्द फिरने लगते हैं और अनुचरोकी तरह उनकी सेवा करने लगते हैं। गौतम बुद्ध इसी तरहके एक व्यक्ति थे जो आदमी होकर भी देवताओंसे बढ गये और बौद्ध कथाओंमें स्वयं देवता उनकी पूजा करने लग गये।

दन्तकथाओंमें ऐसी घटनाएँ होती हैं जिनके वयानमें देवता और मनुष्य, राक्षस और पशु सभी मिल-जुलकर कहानी बनाते हैं। ये दन्तकथाएँ लोककथाओंका रूप धारण कर लेती हैं और इन्मानका हिया फैलकर अपने भीतर जानवरो तकको समेट लेता है। अनेक चीनी कथाओंमें इस प्रकार के जीवनका वयान आज भी सुरक्षित है।

पहले हम बौद्ध पौराणिक कथाओंकी बात कहेंगे फिर चीनी दन्त-कथाओंकी। मामूली तौरपर हिन्दू और बौद्ध-पौराणिक कथाओंमें कोई खाम फर्क नहीं है। बौद्धोंने हिन्दुओंके समूचे देवी-देवता अपना लिये, भेद बस इतना रहा कि जहाँ हिन्दुओंके देवता अपनी जगहपर खुदमुख्तार और महान् रहे वहाँ बौद्ध कथाओंमें जाकर वे भगवान् बुद्धके परिचर और सेवक हो गये। उनकी पूजा करना ही और उनके महान् कार्योंके

सामने सिर झूकाना ही उनका काम हो गया। देवराज इन्द्र, ब्रह्मा, विष्णु, यक्षराज कुबेर आदि सभी बुद्धके सेवक बने और सब जगह उनकी मूर्तियाँ बुद्धकी सेवा करती हुई बनाई गई।

बुद्धके जीवनसे सम्बन्ध रखने वाली अनेक घटनाओंका कुछ ऐसा चमत्कारी और जादूभरा बयान मिलता है कि घटनाएँ अलौकिक बन जाती हैं। बुद्धकी जन्मभूमि कपिलवस्तुके वसनेके पहले कपिल मुनिका आममानमे जाकर घड़ेके जलसे नगरकी सीमा बनाना, शाक्योकी उस राजधानीके सम्बन्धमे एक पुराण ही है जिसका जिक्र आजसे दो हजार साल पहले महाकवि अश्वघोषने अपने 'बुद्धचरित' मे किया। इसी प्रकार बौद्ध कथाओमे लिखा है कि गौतमकी माताने उनके जन्मसे पहले सपना देखा कि एक सफेद हाथी उनकी कोखमे प्रवेश कर रहा है। इस कहानीको इतना महत्त्व दिया गया है कि बौद्धोकी कलामे अनेक जगह सोई हुई रानीके गरीरमे प्रवेश करते सफेद हाथीकी मूर्ति बनाई गई है। लुम्बिनीके जगलमे शाल पेड़की डाली पकड़े खड़ी मायाकी कमरसे गौतमका पैदा होना, पैदा होते ही उनका सात कदम चलना और कदम-कदम पर कमलके फूलका उगकर उनके चरणोको अपने ऊपर लेना, और इन्द्र, ब्रह्मा आदि देवताओका झट नये जन्मे बालकको आकर उठा लेना पौराणिक विश्वासकी ओर ही इशारा करता है। इसी प्रकार बुद्धका तार्वतिग नामक स्वर्गको आना-जाना और वहाँ अपनी माता मायाको बौद्ध धर्मका उपदेश देना, श्रावस्तीमे अपने रूपको हजार जगह उत्पन्न कर देना, कामदेवका प्रलोभन और अपनी सेनासे बुद्धपर हमला या बार-बार देवताओका बुद्धकी वन्दना करना उसी पुराणके अंग है जिनका निर्माण सभी मजहबोने किया है और जो आम जनताके विश्वास या अधविश्वासकी चीज बन गये हैं। पर इनसे भी महत्त्वके बौद्ध पुराण, बुद्धके जन्मकी वे कथाएँ हैं जो जातक कहलाती हैं और जिनकी संख्या ऋग्वेद माटे पाँच नौ हैं। ये कथाएँ स्वयं बुद्धके ही मुँहमे रखी गई हैं

और उन्होंने ही कहानीके रूपमें उनको कहा है । जातक कथाओंका कहना है कि भगवान् बुद्ध गौतम बुद्धके रूपमें प्रकट होनेके पहले करीब ५५० वार जन्म लेकर ससारकी सेवा कर चुके थे । इन जातक कथाओंमें, जो बौद्ध धर्मके वास्तविक पुराण हैं, उनको कभी हाथी, कभी बन्दर, कभी हिरन आदिके रूपमें पैदा होकर अपने त्याग, परोपकार और वलिदानसे दुनियाका कल्याण करना बताया गया है । मिसालके लिए नीचे हम उन्हीं कथाओंमेंसे एकका वयान देते हैं । उसका नाम “रोहन्तमिग” जातक है । इसमें दिखाया यह गया है कि किस तरह चित्त-मृगने आफतमें भी अपने बड़े भाई सोन-मृगका साथ न छोड़ा, किस तरह जानवर तक कभी-कभी इन्सानसे बढकर इसानियतका काम करता है । कहानी इस प्रकार है—

शास्ता (बुद्ध) ने कहा—“पहले जमानेमें बनारसमें ब्रह्मदत्त राज करता था । उसकी पटरानीका नाम खेमा था । उस समय बुद्ध हिमालयमें मृग होकर पैदा हुए । रंग उनका अत्यन्त सुन्दर था, बिलकुल सोने जैसा, जिससे उनका नाम ही सोन-मृग पड गया था । सोन-मृगका छोटा भाई चित्त-मृग भी उसीका-सा सुनहरे रंगका था और उसी रंगकी उसकी एक छोटी बहिन थी जिसका नाम सुतना था । सोन-मृग मृगोंका राजा था, नाम उसका रोहत था । वह रोहत हिमालय पर्वतमालाकी दो मालाएँ लाँघकर तीमरीमें अपने नामके ही रोहत तालाबके पास अस्सी हजार मृगोंका राजा बनकर रहता था और अपने बूढ़े और अवे माता-पिताकी सेवा करता था । बनारससे थोड़ी ही दूरपर निपादोंका एक छोटा-सा गाँव था जहाँके एक निपादके बेटेने हिमालयके उस रोहत मृगको देख लिया । मरते समय गाँव लौटकर उसने अपने बेटेसे कहा—तात, जहाँ हम गिकार करते हैं वही सोनेके रंगका एक मृग रहता है । अगर राजा पूछे तो बता देना ।

एक दिन रानी खेमाने सपना देखा कि सोनेके रंगका मृग सोनेके

आमनपर बैठा मुनहरी घटियोंकी आवाज़की तरह मधुर स्वरमें उसे धरमका उपदेश दे रहा था और वह सावु-सावु कहती उपदेश सुन रही थी। धरमकी कथा वगैर खत्म किये ही सोन-मृग उठकर चला गया था और रानी 'मृगको पकडो ! मृगको पकडो !' कहती हुई जाग पड़ी थी। उसकी दासियाँ रानीकी चिल्लाहट सुनकर हँसती हुई बोली—“घरके दरवाजे और खिड़कियाँ अच्छी तरह बन्द हैं, हवा तकके लिए जगह नहीं और देवी ऐसे समय घरके भीतर मृग पकडवाती हैं।” रानीने जब जाना कि यह कोरा सपना था तब उसने यह सोचकर कि राजा उसका सपना सुनकर हँसेगा, उसने छल पूर्वक कहा कि मुझे दोहद (गर्भ) उत्पन्न हुआ है और मैं सोन-मृगका उपदेश सुनना चाहती हूँ। राजाने सोन-मृगका नाम तक न सुना था, पर रानीने जब इच्छा पूरी न होनेपर मरनेकी धमकी दी तब राजाने मन्त्रियो और ब्राह्मणोंको बुलाकर पूछा। जब उन्होंने उसे बताया कि हाँ सोनेका मृग होता है, और है, तब राजाने शिकारियोंको बुलाकर पूछा कि किसीने सोन-मृग देखा या सुना है ? तब निपादोके गाँव वाले शिकारीके बैठेने पिताकी बात राजाके सामने दोहरा दी। तब राजाने उसे 'मित्र' कहा, खर्चके लिए धन दिया और विश्वास दिलाया कि सोन-मृग लानेपर वह उसका बड़ा सत्कार करेगा। शिकारी बोला, “देव अगर उसे न ला सका तो उसका चमड़ा लाऊँगा, जो उसे भी न ला सका तो उसके बाल लाऊँगा, चिन्ता न करो।”

फिर वह अपने घरके लोगोंसे विदा ले वहाँ जा पहुँचा जहाँ हिमालयमे रोहन्त सरके किनारे मृगराज सोन-मृग अपने भाई-बहन, माता-पिता और दूसरे मृगोंके साथ रहता था। उस मृगको देखकर शिकारी सोचने लगा कि किस जगह जाल बाँधनेसे मैं उसे फँसा सकूँगा ? फिर मृगोंके पानी पीनेकी जगहको इस लायक समझकर उसने वही चमड़ेकी मजबूत रस्सी बाँट खूंटियोंपर जाल ताना। अगले दिन अस्मी हजार मृगोंके साथ आहार लेने और पानी पीने सोन-मृग तालावके किनारे पहुँचा। पर जालमे

महसा फँसकर बँध गया। तब उसने सोचा कि अगर मैं बँध जानेकी बात कहता हूँ तो मृगोका दल बिना पानी पिये ही डरकर भाग जायगा। सो अपनेको वशमें कर जाल फँसा हुआ भी वह पानी पीता-सा मुँह बनाये खड़ा रहा। जब उसके अस्सी हजार मृग पानी पीकर ऊपर पहुँच गये तब उसने बन्धन तोड़नेकी तीन बार कोशिश की। पहली बार चमड़ा छिल गया, दूसरी बार मांस कट गया और तीसरी बार नसोंके कट जानेसे जाल हड्डीसे जा लगा। जब वह जाल तोड़ न सका तब उसने पकड़े जानेकी आवाज की और मृग तीन हिस्सोमें बँटकर भागे। उधर चित्त-मृगने जब भाईको भागते मृगोंमें न देखा तब वह लौटा और जालमें फँसे रोहन्तके पास जा पहुँचा। रोहन्तने उसे अपने खतरेकी जगह बताते हुए कहा कि हे चित्तक, ये मृगोंके झुण्ड मरनेके डरसे भागे जा रहे हैं। तू भी जा। शका मत कर। वे तेरे साथ जीते रहेंगे।

चित्तक बोला—हे रोहन्त, मैं नहीं जानेका। मेरा हिया खिंचा जाता है। मैं तुझे नहीं छोड़नेका। उसके बदले चाहे अपने प्राण ही छोड़ दूँगा।

रोहन्त बोला—वे हमारे अन्वे माता-पिता सेवकके न रहनेसे निश्चय मर जाएँगे। तू जा, शका मत कर। वे तेरे साथ जिएँगे।

पर चित्त-मृगने उसकी बात न मानी और दायी ओर उसे सहारा देता हुआ उसकी वगलमें जा खड़ा हुआ। उधर सुतना नामकी वहनने जब मृगोंमें अपने भाइयोको न देखा तब वह भी लौटी और उसके पास जा पहुँची। उसे देख रोहन्तने कहा—हे भीरु, भाग जा। मैं लोहेके बन्धनमें बंधा हूँ। तू भी चली जा। शका मत कर। वे तेरे साथ जिएँगे।

पर वहनने भी भागना मजूर न किया और वह रोहन्तके दायी ओर सहारा देती हुई जा खड़ी हुई।

शिकारी आँख-कान लगाये देख मुन रहा था। अब उसने जाना कि मृगराज बँध गया। झट कछनी काछ हथियार ले वह मृगको मारनेके लिए

चला । उसे आता देखकर भी चित्त-मृग भागा नहीं । हाँ, सुतनाको कुछ भय हो आया और वह कुछ झिझकी । फिर यह सोचकर कि भाइयोको छोड़ कहाँ जाऊँगी, वह भी प्राणोंका मोह तज अपनी जगह बनी रही, मरनेके लिए रुक गई । शिकारीने जब तीनोंको एक साथ खड़े देखा तब दोस्ताना तौरपर उन्हें एक कोखसे जने भाइयोकी तरह मान सोचा—मृगराज तो रज्जु-बन्धनमें बँधा है पर ये दोनों लज्जा और भयके बन्धनमें बँधे हैं, ये भला इसके कौन लगते हैं ? सो उसने पूछा—ये मृग तेरे कौन लगते हैं भला जो आज्ञाद होते हुए भी बँधे हुएके पास खड़े हैं, जो प्यारी जिन्दगीके लिए भी तुझे तजनेको तैयार नहीं ?

रोहतेने उत्तर दिया—शिकारी, ये मेरे महोदर भाई-बहन हैं जो अपनी जान बचानेके लिए भी मुझे तजना नहीं चाहते ।

शिकारीका मन वैसे ही कोमल था, अब रोहतकी बात सुनकर और भी कोमल हो गया । तब चित्त-मृगने उसके मनकी कोमलताको भाँपकर कहा—“मित्र शिकारी, तू इस मृगराजको निरा हिरन ही मत नमझ । यह अस्सी हजार मृगोंका राजा है, सदाचारी है, सब जीवोंके प्रति दयावान है, अन्ये बूढ़े माता-पिताको पालता है, अगर तू इस तरहके धर्मार्त्माको मारेगा तो इसका ही नहीं, इसके माता-पिता, मुझे और वहन इन पाँच जनोको मारनेवाला होगा । इससे मेरे भाईको जीवनदान दे हम पाँचोंको जीवनदान देनेवाला कहलाओ ।

चित्त-मृगकी बात सुन शिकारी बोला—“स्वामी डरे नहीं । मैं माता-पिताको पालनेवाले मृगको छोड़ता हूँ । इस महामृगको आज्ञाद देखकर माता-पिता सुखी हो ।”

फिर शिकारी सोचने लगा—“राजाका दिया ऐश्वर्य भला मेरा क्या करेगा ? अगर मैं इस मृगराजको मारूँ तो ज़मीन फट जायेगी, मुझपर बिजली गिर पड़ेगी । छोड़ता हूँ इसे ।” और रोहतके पास पहुँच खूँटी उखाड़ उसने चमड़ेकी रस्सी काट दी । फिर उसने मृगराजको उठा पानीके

पाम ले जाकर लिटा बाद कोमल चित्तसे धीरे धीरे वन्यन खोल नसोसे नमे, माससे मास और चमडेसे चमड़ा उसने मिलाया । फिर पानीसे रक्तको धोकर मृगराजपर उसने दोस्तीका हाथ बार-बार फेरा । यह देख चित्त-मृगने प्रमत्त हो कहा—शिकारी, जैसे मैं आज महामृगको मुक्त देखकर सुखी हूँ वैसे ही अपने रिश्तेदारोंके साथ तू भी सुखी हो ।

तब रोहतने शिकारीसे अपनेको पकड़नेका कारण पूछा—शिकारी बोला—स्वामी मुझे तुममे प्रयोजन नहीं है । राजाकी पटरानी खेमा तुममे धर्मका उपदेश सुनना चाहती है । उसीके लिए राजाके हुक्मसे मैंने तुझे पकड़ा था ।

रोहत बोला—दोस्त, अगर ऐसा है तो मुझे छोड़कर बड़ी बातकी है । आ मुझे राजाके पास ले चल, मैं रानीको उपदेश करूँगा ।

शिकारी बोला—स्वामी राजाओका स्वभाव कठोर होता है, कौन जाने क्या हो । मुझे राजाके दिये ऐश्वर्यसे काम नहीं । तू जहाँ चाहे चला जा ।

रोहतने सोचा, मुझे और हाथ आये ऐश्वर्यको छोड़कर यह बड़ा त्याग कर रहा है कुछ ऐसा करूँ जिससे इसका काम भी बने और उसमे बोला—‘प्रिय, मेरी पीठपर हाथ तो फेर ।’ शिकारीने उमपर जो हाथ फेरा तो हाथ सुनहरे वालोसे भर गया । शिकारीने पूछा—‘स्वामी, इन वालोका क्या करूँ ?’ रोहत बोला—‘राजासे जाकर कहना, ये उस सोन-मृगके बाल है, और देवीको दिखा मेरी जगहपर खड़े हो मेरी गाथाओसे तुम्ही उपदेश देना । इन्हे मुनते ही उसका दोहद शान्त हो जायगा ।’ फिर उसने गाथाएँ कही, धर्माचरण सिखाया, पचशील् बताया और उसे विदा किया । शिकारीने रोहतको आचार्य मान तीन बार उसकी परिक्रमा की और चार बार प्रणामकर वालोको कमलके पत्तेमें रख प्रस्थान किया । ये तीनों जन भी थोड़ी दूर पीछे जाकर मुँहमे आहार और पानी लेकर माता-पिताके पास गये । माता-पिताने पूछा—तात रोहत, तू तो फँस गया था, कैसे मुक्त हुआ ?

जीवन मृत्युके समीप पहुँच जानेपर कैसे मुक्त हुआ ? वेटे तुझे शिकारीने घने वन्यनसे कैसे मुक्त किया ?

रोहतने उत्तर दिया—हियेसे निकली हुई, हियेको छूनेवाली मधुर वाणीमे इस चित्तकने मुझे छुड़ाया । हियेसे निकली हुई हियेको छूनेवाली इस मधुर वाणीसे इस सुतनाने मुझे छुड़ाया । हियेसे निकली हुई हियेको छूनेवाली मधुर वाणीको सुनकर शिकारीने मुझे छोड़ दिया । माता-पिताने यह सुनकर आशीर्वचन कहा—“इसी प्रकार शिकारी भी अपनी पत्नीके साथ सुखी हो, जिस प्रकार रोहंतको पाकर हम सुखी हुए हैं !”

शिकारी भी जगलसे निकल राजदरवार पहुँचा और राजाको प्रणामकर एक ओर खड़ा हो गया । राजाने पूछा—शिकारी, क्या तूने मृगचर्म लानेको नहीं कहा था ? फिर बिना उसके कैसे आया ?

शिकारी बोला—सोन-मृग तो मेरे हाथ आ गया था, मेरे कड़े वन्यनमे फँस गया था । उस मृगराजके पास दूसरे मुक्त मृग खड़े थे । यह देख मेरे रोयें आवेगसे खड़े हो गये । मुझे लगा कि अगर मैं मृगको मारता हूँ तो स्वयं ही जीता न बचूँगा ।

तब राजा बोला—शिकारी, तू उन मृगोको बड़ी तारीफ करता है । वे मृग कैसे हैं ? वे कैसे धार्मिक हैं ? उनका रंग कैसा है ? उनका शील कैसा है ?

शिकारीने उत्तर दिया—“सफेद सींग, चमकते बाल, चाँदी-सी चमड़ी, लाल पाँव और मनोहर रंग आँखोवाले हैं वे मृग ।” और मृगके सुनहरे बाल राजाके हाथमें रख उन मृगोका रंग स्पष्ट करते हुए शिकारी फिर बोला—“हे देव, वे ऐसे मृग हैं । वे ऐसे धार्मिक मृग हैं । देव, माता-पिताका पालन करनेवाले हैं, वे माता-पिताका पोषण करनेवाले हैं, इसलिए मैं सोन-मृग नहीं लाया । मुझे उस मृगराजने अपने बाल देकर कहा है कि मेरे स्थानपर खड़े होकर देवीको दस गाथाओंसे उपदेश देना ।” और उसने मोनेके आसनपर बैठ उन गाथाओंसे उपदेश दिया । रानीका दोहद

शान्त हो गया। राजाने खुश होकर शिकारीको बड़ी दौलत देते हुए कहा—शिकारी, मैं तुझे सौ तरकश देता हूँ, बड़े कीमती मणिकुण्डल देता हूँ, फूलकी शोभावाला चीकोर पलग देता हूँ, दो एक-जैसी पत्नियाँ देता हूँ, सौ गाएँ और बैल देता हूँ। शिकारी, तूने मेरा बहुत उपकार किया है। अब मैं धर्मके मुताबिक राज करूँगा। तू भी, शिकारी, अब हिरन पकड़नेवाला यह पापका काम छोड़ दे, खेती, व्यापार, ऋण-दान आदिसे अपने कुनवेका पेट भर।

शिकारी बोला—देव, मुझे गृहस्थीसे क्या काम ? मुझे तो प्रव्रजित (भिक्षु) होनेकी आज्ञा दें।

और आज्ञा पाकर राजाका दिया हुआ धन बेटे और स्त्रीको सौप हिमालय जा वह ब्रह्मलोक-गामी हुआ। राजाने भी सोन-मृगके उपदेशके अनुसार चलकर स्वर्ग पाया। वह उपदेश हजार साल चला।

इस प्रकार कथा समाप्तकर बुद्ध बोले—उस समय शिकारी छन्न था, राजा सारिपुत्र, रानी खेमा भिक्षुणी, माता-पिता महाराज-कुल, सुतना उष्णल-पण्णा, चित्त-मृग आनन्द, अस्सी हजार मृगसमूह शाक्यगण और रोहत मृगराज तो मैं ही था।

चीनी पौराणिक विश्वासमें देवताओंका स्थान अपौरुषेय है जिस तरह हम यूनानी या भारतीय देवताओंको मनुष्योंसे मिलते-जुलते, राग-द्वेष करते, लड़ते-भिड़ते पाते हैं उसी तरह चीनी विश्वासमें देवताओंका स्थान नहीं है। देवता देवता हैं, आदमी आदमी, यद्यपि विलकुल ऐसा नहीं कि दोनोंके बीच कभी सपर्क होता ही न हो। मामूली तौरपर आकाश और पृथ्वी देवताओं और आदमियों या समूची सृष्टिके जनक-जननी हैं। आकाशका देवता सारे चीनी देवताओंमें प्रधान है और उसके विशाल मंदिर पीकिंग आदि नगरोंमें बने हुए हैं। उसकी पूजाके लिए ऊँची सीढ़ीदार वेदी बनी रहती है जिसपर बड़े पुराने जमानेसे पूजा होती चली आयी है। चीनके सम्राट भी अपनी राजगद्दी उसी देवताकी

कृपाने पाते थे, ऐसा जन-विश्वास था, और अभी हाल तक राजाओंका अभिषेक उसी वेदीके पास होता रहा है। चीनके राजा अपनेको आकाश देवताके ही वंशज मानते थे और उनकी उपाधियोंमें प्रधान उपाधि “आकाशका बेटा” हुआ करती थी। आज भी पीकिंगके मन्दिरों और संग्रहालयोंमें उस देवताकी पूजाके लिए हजारों वर्ष पुराने पीतल और काँसेके हड्डे और कलमे रखे हुए हैं।

चीनके जन-विश्वास और पौराणिक कथाओंमें भी जल-प्रलयकी वावुली कहानी जीवित है। पर उससे भी अधिक महत्वका जन-विश्वास उस अजगरपर केंद्रित है जो कभी नारे चीनमें पूजा जाता था। वावुली, असीरी और ऋग्वैदिक आर्योंके साहित्यमें जिस अप्सू या वृत्रका वयान आता है वह भी चीनी अजदहेकी तरह ही लम्बी पूँछ वाला साँप या अजगर है, जो अकालका राक्षस माना गया है और जो जलके सारे मोतोंपर कुण्डली मारकर सूखा पैदा करता है। उसे फिर मारदुक या इन्द्र वज्रसे मारकर जलके सोत खोल देता है और खेत लहलहा उठते हैं। परन्तु चीनी अजदहा अकालका देव नहीं कल्याणका देवता है और गणेशकी तरह शुभ माना जाता है। बर्तनों और मन्दिरोंपर, भवनो और इमारतोंपर, सभी चीजोंपर उसके एकसे एक चमत्कारी चित्र और मूर्तें बनी होती हैं।

चीनी देवताओं और इनकी कथाओंके अलावा लोकमें प्रसिद्ध ऐसी कहानियाँ भी हैं जो आदमी और दूसरे जीवों या प्रकृतिकी शक्तियोंके बीच सम्बन्ध स्थापित करती हैं। इस तरहकी एक कहानी शिकारी ‘ई’ की है जो नीचे दी जाती है—

बहुत दिनोंकी बात है चीन देशमें “ई” नामका एक शिकारी रहता था। उसका निशाना बड़ा अच्छा था। तीर फेंककर वह निशानेकी ओर घोडा तेजीसे दौड़ाता क्योंकि वह जानता था कि उसका निशाना कभी चूकेगा नहीं।

एक बार चीनपर एक आफत आ गई। आसमानमें अचानक दस सूरज

एक माथ निकल आये । दमो सूरज जमीनकी छातीपर आग उगलने लगे । पेड़-पौधे जल उठे, पशु-पक्षी तवाह हो गये और लगा कि आदमीकी जाति ही दुनियासे मिट जायगी । शिकारी “ई” बड़ी चिन्तामे पड़ गया । वह सोचने लगा कि चीनकी जनताको दम-दम सूर्यसे कैसे बचाया जाय । जब कोई सूरत समझमे न आई तब उसके गुस्मेका पारा ऊँचा चढ़ गया । उसने एकाएक अपना धनुष चढ़ा लिया और तरकशसे दम तीर निकाले । एकके बाद एक उसने दसो तीरोसे दसो सूरजोपर वार किया । तीरोकी सनसनाहटमे जैसे वाजेकी आवाज होने लगी और हवाको चीरकर तीर नी सूरजोके गोलोमें जा लगे । फिर क्या था जैसे फूलके गुब्बारे बैठ जाते हैं वैसे ही नवो सूरज मद्धिम सितारोकी तरह धुँधले और कमजोर हो गये ।

बस दसवाँ सूरज किमी तरह बच गया, क्योंकि दमवाँ तीर तनिक चूक गया था । धबड़ाया हुआ वह सूरज डरके मारे बँसवाडीके पीछे जा छिपा, जमीनपर भयानक अँबेरा छा गया और गर्मी कुछ ऐसी गायब हुई कि लोग सर्दीसे ठिठुर-ठिठुरकर मरने लगे । यह एक नयी आफत आई । ससारको गर्मी और उजेलो भी चाहिए और उजेलो सूरज ही दिया करता है जो अब भागकर बाँसोके पीछे जा छिपा था । शिकारी “ई” बड़ी चिन्तामे पड़ गया । क्योंकि वह समझता था कि उसने दसो सूरजोको बरबाद कर दिया है ।

उधर छिपे हुए सूरजने यह सोचकर कि शिकारी ‘ई’ चला गया होगा बाँसोके पीछेमे मिर उठाकर बड़ी होगियारीमे झाँका । शिकारी “ई” को अब भी खड़ा देख सूरज धबड़ाकर फिर बाँसोकी ओट हो गया । पर शिकारीने अब चैनकी साँस ली क्योंकि एक सूरज अभी बच रहा था, जिसमे दुनियाकी रक्षा हो सकती । शिकारी “ई” खुशी-खुशी अपने घर चला गया और सूरज धीरे-धीरे डरा-डरा बाँसोके पीछेसे निकला । दुनिया-के लोगोको नई ज़िन्दगी मिली ।

पर, कहते हैं, शिकारी 'ई' का डर अब भी सूरजके दिलमें बना हुआ है। इसीसे २४ घटे आसमानमें चमकते रहनेकी उसे हिम्मत नहीं होती। सुबह पूर्वमें निकलकर वह सीधा पच्छिमकी ओर भागता है और शाम होते-होते वह फिर बैसवारीकी ओट जा छिपता है, जिससे रात होती है।

यही राज है रात और दिनका। पहले सदा दिन ही रहता था पर जबसे सूरजके दिलमें शिकारी 'ई' का डर समाया तबसे दिन और रात दोनों होने लगे।



हिमालयकी व्युत्पत्ति

: १० :

करोडो साल हुए, दक्षिण भारत एक ओर अफ्रीका, दूसरी ओर आस्ट्रेलियासे मिला हुआ था। थलका वह अटूट विस्तार हिन्द महासागरपर छाया था, दक्खिनी अमेरिका तक। उधर उत्तरमें न केवल उत्तर भारत बल्कि प्रायः सारा हिमालय और एशियाके अधिकतर भाग जलमग्न थे। उनपर सागरकी फेनिल लहरें टूटती थीं। तब हिमालय न था।

एकाएक एक दिन पृथ्वीके गर्भमें कुछ हुआ, जलजला आया, जमीन सिकुड़ी और फैली, सिकुड़ी और फैली। उसकी ऊपरी सतहका महसा कायापलट हो गया। दक्खिनमें समुन्दर उठा। उसने भारत, अफ्रीका और आस्ट्रेलियाको जल द्वारा बाँट दिया। उसी भूकम्पने उत्तरको ऊपर फेंका। सहसा हिमालयकी उत्तुङ्ग शृङ्खलाएँ सागरसे उठकर नगी हो गईं। उसकी वह एवरेस्ट आसमान चूमने लगी जिसकी अभीकी इसानी विजयकी गूँज आज भी हवामें भरी है। साथ ही उसके उत्तर और दक्खिनमें भी समुन्दरने मैदान उगल दिये। हिमकी श्वेत हरी धाराओंसे गिरिराजने उन्हें सम्पन्न किया।

वही गिरिराज हिमालय कालान्तरमें मनुष्यकी प्रेरणा और आकर्षणका केन्द्र बना। उसके हिमधवल शिखरोपर सूरजने सोना बिखेरा, चाँदने चाँदी। मनुष्यकी कल्पना अपने वैभवसे उसे सनाथ करने लगी। वह हिमालय भय, सौन्दर्य, वैराग्यका अपने मानव-दर्शकोमें संचार करने लगा। इसानने उसे विलासमें खोजा, मृत्युमें पाया। उसकी गहरी कन्दराओं और आदिम जगलोंमें उसने अभिमत सत्यके दर्शन किये। उसकी चोटियोंपर अमरोकी अलका बसाई। प्रणय-विह्वल कामुक किन्नर-किन्नरियोंको

रागने ध्वनित किया, प्रेयसियोंको मेघदूत भेजे । शिवके घनीभूत श्वेत अट्टहामने उसके मस्तकका तुषार-मण्डन किया, देव-वनिताएँ वर्षाकी चिकनी चट्टानोंके दरपनमें उसकी छवि निहारने लगी । तीसरे नयनोंकी आगसे जलते-जलते भी कामने जो अपना अमोघ गर फेंका तो अव्यूत-राज शिवका मन डोल गया, कैलाम और गवमादनके कन-कनमें उल्लास जागा ।

भारतीय विचारोंके अनुसार हिमालयका विस्तार पूर्वमें पच्छिम समुद्रसे समुद्र तक है । कालिदास कहते हैं — अस्त्युत्तरस्यां दिशि देवतात्मा हिमालयो नाम नगाधिराजः । पूर्वपरी तोयनिधौ वगाह्य न्यितः पृथिव्या इव मानदण्डः ॥ उत्तर दिशामें गिरिराज हिमालय है जो पूर्व और पच्छिम के समुद्रोंमें प्रवेश करता हुआ पृथ्वीके मापदण्ड-सा स्थित है । इस प्रकार हिमालय प्राचीनोंकी रायमें भारतकी उत्तरी भौगोलिक और राजनीतिक आदर्श सीमा प्रस्तुत करता था । परन्तु साधारण तोरसे हिमालयका यह मान समारके भौगोलिकोंको मान्य नहीं है । उन्होंने उसका १५०० मील लम्बा विस्तार पच्छिममें गिलगित और पूर्वमें ब्रह्मपुत्र तक माना है । इस प्रकार हिन्दुकुश हिमालयकी शृङ्खलासे बाहर है । भारतीय परिभाषाके अनुसार पच्छिममें हिन्दुकुशके अलावा ईरानी पठारका एक भाग और पूर्वमें बर्माके भी कुछ हिस्से शामिल होते । इस १५०० मील लम्बे पहाड़ी सिलसिलेकी चौड़ाई करीब ४०० मील है । हिमालयकी ६ श्रेणियाँ हैं जो पामीरकी गाँठसे निकलकर पूर्वकी ओर जजीरोकी तरह बढ़ती गई हैं । ज्यों ज्यों ये श्रेणियाँ पूर्वकी ओर बढ़ती गई हैं त्यों-त्यों इनकी ऊँचाई भी बढ़ती गई है । एवरेस्ट जो उसकी सबसे ऊँची चोटी है, इसी पूर्वी शृङ्खलामें है । हाँ, गाडविन आस्टिनकी दूसरी आकाशचुम्बी चोटी जरूर पश्चिममें है ।

इन श्रेणियोंका एक अन्दाज इस प्रकार है । इनकी सबसे उत्तरी श्रेणी क्वेनलुन पहाड़ोंकी है जो तिब्बती पठारकी ऊँची मुण्डेर बनाती है । दूसरी

श्रेणी करीकोरम या मुजदाग पहाड़ोंकी है, सिन्धुनदके उद्गमके उत्तरमें । इस शृंखलाका मध्यम भाग अत्यन्त आकर्षक है । वही वह प्रसिद्ध जोरकुल झील है जिससे समारकी चार बड़ी नदियाँ निकलकर सोना उगलनेवाली जमीनको सींचती हैं । उत्तरकी ओरसे उस आमू दरिया या वक्षुका निकास है जिसे अरव वक्षाव कहते थे, जो बखा, बलख, बदख्शाँको सरसब्ज करती मध्यएशियाके मैदानोमे रेंगती अरब सागरमे गिरती है । उसके तटवर्ती बह्लीकमें केसरके खेत हैं जिनकी फूली क्यारियोमें लोट-लोट चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यके घोड़ोने अपने अयाल लाल कर लिये थे । उसी झीलसे पूर्वकी ओर ब्रह्मपुत्र निकलता है जिसके बहावकी राहमें कामरूपका जादूका देश है । लोक-कल्पना वहाँ वह नारीराज स्थापित करती है जहाँकी नारियोको प्रिय पुरुषको भेडा बना रखनेका इष्ट था । पच्छिममे सिन्धु नदी कश्मीर-की ऊँचाइयोसे उत्तर पजावको उर्वर करती है और दक्खिनमें गंगा मध्य-देशको अपने स्पर्शसे पावन ।

हिमालयकी तीसरी शृंखला लदाखका निर्माण करती है, सिन्धुके उत्तर-दक्खिन दोनो ओर जस्कर हिमालयकी प्रधान पर्वतमाला है । उसका मस्तक बर्फोली चोटियोसे चमकता रहता है । उसीकी चोटियाँ गगोत्रीसे नन्दादेवी तक शिमलाके पहाड़ोंसे दोखती हैं । पीर पजाल या धौलाघरकी श्रेणी बाहरी हिमालयमें पडती है जो उसकी पाँचवीं शृंखला है । निचले हिमालयमें डलकी अन्तिम और छठी पर्वतमाला है जिसमे सिवालिकका विस्तार है । दौरानके ख्यालमे हम इस पन्द्रह सौ मील लम्बी पर्वतश्रेणी-को और भी अधिक सुगम तरीकेसे वाँट सकते हैं । अगर हम इसके चार भाग करें तो उनकी गणना इस प्रकार होगी—(१) पजाव-हिमालय ३५० मील, (२) कुमायूँ-हिमालय २०० मील, (३) नेपाल-हिमालय ५०० मील और (४) आसाम-हिमालय ४५० मील ।

पजाव-हिमालयका विस्तार गिलगितसे सतलज तक है । इसमें अधिक-तर २० हजार फुटसे कम ही ऊँची चोटियाँ हैं । पर नगापर्वत इमी

विस्तारमे है। उसकी ऊँचाई २६६५६ फुट है। कमायूँ-हिमालयकी शृखला सतलजसे काली नदी तक चली गई है। इसीमे अधिकतर तीर्थ-स्थान और धर्मपूत गिखर हैं। नन्दादेवी २५६४५ फुट ऊँची है, कामेट २५४४७ फुट, त्रिशूल २३३६० फुट, वद्रीनाथ २३१९० फुट, केदारनाथ २२२७० फुट और गगोत्री २१७०० फुट। जमनोत्री भी इसी शृखलामे है। नेपाल-हिमालयका विस्तार सबसे बड़ा है। काली नदीसे सिक्किम तक इसकी चोटियाँ ससारमें सबसे ऊँची हैं। तिब्बत और नैपालकी सन्धिपर खड़ा २९००२ फुट ऊँचा एवरेस्ट इसीमे है। कचनजगा २८१४६ फुट ऊँचा है, मकालू २७८००, यासा २६,६८०, धवलागिरि २६,३०५, बाराघोर २६, ०६९, नारायणी २५,४५६, गुरला मान्वाता २५,३६५, गौरीशकर २३,४४० फुट। आसाम-हिमालयका विस्तार सिक्किमकी तिस्ता नदीसे ब्रह्मपुत्र और चीनकी सीमा तक है। इसकी चोटियोमे प्रसिद्ध नाम चावाखा, घोनकिया, जोगसोगला, कुल्हाकागरी, चीमोल्हारी, कावरू आदि हैं जिनकी ऊँचाई २४, ४४५ और २४,०१५ फुटके बीच है।

हिमालयकी पर्वतमालाओमे छोटी-बड़ी अनन्त झीलें हैं। कमसे कम मानसरोवरकी ओर सकेत कर देना अनिवार्य है। मानसरोवरका नौदर्य संस्कृत और हिंदी साहित्यमें सराहा गया है। इसके रग-विरगे कमल-वनका उल्लेख अनेक यात्रियोने किया है। वपकि आरभमे हसोकी कतारें मैदानोको छोड़ उत्तर हिमालयकी शरण लेती हैं जहाँ उनका अंतिम लब्ध मानसरोवर होता है। जब तक कमल दल शीतकी चोटसे जल नहीं चलते, हस-मिथुन उनमे विचरते हैं फिर मैदानोको लौट पटते हैं। कालिदानने इसके स्वर्ण-कमलोका उल्लेख किया है।

मानसका सरोवर कैलासकी पर्वतमालामें ही, कैलाससे लगभग २५ मील दक्खिन है। नीति नामक दर्रेसे पूर्व कैलास और मानसरोवर दोनों निम्नमे हैं। कैलासका तिब्बती नाम खाँग-रपोचे है। देगी-विदेशी नभी यात्रियोने उसकी गालीनता सराही है। स्ट्रैचीका तो कहना है कि

भारतीय हिमालयमें कोई गिरि-शिखर ऐसा नहीं जो कैलासकी सुन्दरता पा सके। कालिदामने उसे स्फटिकका बना कहा है। गौरीशंकरका नाम भारतीय साहित्यमें बारबार आता है। साधारणतः यह माना जाता था कि गौरीशंकर हिमालयकी सबसे ऊँची चोटी है। अनेक उसीको एवरेस्ट मानते हैं। परन्तु अब कैप्टन उडके मापसे प्रमाणित हो गया है कि गौरीशंकर एवरेस्टसे प्रायः साढ़े पाँच हजार फुट नीची दूसरी चोटी है। गङ्गमादनकी चर्चा संस्कृत साहित्यमें शंकरके विहारके सवधमें अनेक बार हुई है। पुराण तो इन विहारोंके वर्णनसे भरे पड़े हैं। हिन्दू भौगोलिकोंने उसे कैलासका ही एक भाग माना है। कालिकापुराण इसे कैलास पर्वतका दक्षिणी भाग मानता है। महाभारत और वराहपुराणमें इसी शृङ्खलामें बदरिकाश्रमका होना भी लिखा है। मार्कण्डेय और स्कन्द-पुराण गङ्गमादनको गङ्गवालके पहाड़ोंका वह भाग मानते हैं जिनसे होकर अलकनन्दा बहती है। कालिदासने उसे कैलासका ही एक अंग माना है, जिससे होकर उनकी रायमें मन्दाकिनी और जाह्नवी बहती है।

हिमालयका वर्णन और दर्शन मदनमें भारतीयोंको प्रिय रहा है। महाभारतके वीर पाण्डव अन्तमें इसी पर्वतमालामें गलकर शान्ति लाभ करने गये थे। संस्कृतके कवियोंमें इस पर्वतमालाके सौन्दर्य-गायनकी विशेष कमजोरी रही है। कालिदाम तो जैसे अपने ग्रंथोंमें बार-बार इस शैलराजकी ओर लौट पड़ते हैं। कुमारसम्भवकी मारी कथा हिमालयमें ही घटित होती है। उत्तरमेघ भी इसी पर्वतका वर्णन करता है। विक्रमोर्वशीय का चौथा और अभिज्ञान शाकुन्तलका सातवाँ अंक हिमालयसे ही तात्पर्य रखते हैं। रघुवङ्गके पहले, दूसरे और चौथे सर्गोंमें भी उसी गिरिराजका वखान है।

कालिदामके हिमालय वर्णनका संक्षेपमें उल्लेख अनुचित न होगा। पर्वतकी मेखलामें संचरण करते मेघोंकी शीतल छायाका आनन्द

ले सिद्ध वर्षा और आँधीसे उद्वेजित ऊपरकी शिलाओपर धूपका सेवन करते हैं। भोजपत्रोंसे रह-रहकर मर-मर ध्वनि उठती है। पवन वाँसके रघ्रोमे सरसरा कर वशी ध्वनि उत्पन्न करता है जिससे किन्नरियोंके गानेको सहायता मिलती है। गगासीकरोसे लदी गीतल वायु यात्रियोंका मार्गश्रम दूर करती है। नमेरु वृक्षकी घनी छायामे बैठे कस्तूरीमृगके नाभिके स्पर्शसे शिलाएँ गमक उठती हैं। सरल द्रुमोंके परस्पर घर्षणसे सहसा दावाग्नि प्रज्वलित हो उठती है। रात्रिके समय वनस्पतियाँ तेलहीन प्रदीपोंका रूप धारण करती हैं। हिमालयकी शृङ्खलामे एक ओर क्रौंचरन्ध्र है जिसे परशुरामने अपनी शक्तिकी परीक्षाके लिए वाणसे भेद द्वार-सा प्रस्तुत कर दिया था। उसीकी पृष्ठभूमिमे हालके कटे हाथी दाँतकी तरह तुषारमण्डित कैलास है जिसकी दर्पणकायामे देवागनाएँ अपनी छवि निहारती हैं। हिमालयकी गालीनता उन चमरी गायोंके गमनागमनसे बढ़ जाती है जिनकी पूँछ सम्राटोंको उनके चमर-लाछन प्रदान करती हैं। हाथियोंके झुण्ड सदा सर्वत्र देवदारुके जंगलोमे फिरा करते हैं। उनके संघर्षणसे सरल वृक्ष छिल जाते हैं और उनके दूधकी गंधसे वातावरण गमक उठता है। कवि पर्वतके 'शिलीभूतहिम' और 'तुषारसघातशिलाओं' का वर्णन करते नहीं अघाता।

मिस्र और पश्चिमी एशियाके साहित्य

और जन-विश्वास

: ११ :

सभी प्राचीन सभ्य और असभ्य जातियोंके अपने-अपने विश्वास हैं। विश्वास वे अधिकतर काल्पनिक हैं और धर्म या भयसे सम्बन्ध रखते हैं। आदमी अपनी ज़िन्दगीको ही दुनियाको जाहिर और छिपी चीज़ों और ताकतोंका प्रतीक मानता है और उसीके मुताबिक वह अपने विश्वास गढ़ता जाता है, उसीके मुताबिक वह अपने देवता सिरजता जाता है।

प्रायः सभी जातियोंके प्राचीन देवता इंसानकी ही तरह हाथ-पैर वाले, नाक-मुँह-आँखों वाले जीव हैं जो चल-फिरते, काम करते, मरते-मारते हैं, खाते-पीते और बोलते हैं, सुनते-सुँघते और देखते हैं। आदमीकी ही तरह उन्हें भी प्यार और गुस्सा आता है, वे भी उसी की तरह सोते-जागते हैं, सुंदर-असुंदर होते हैं। उसीकी तरह उनमें आपसी बैर और प्यार होते हैं, उसीकी तरह वे आपसमें जग भी करते हैं। गरज कि आदमी अपने ही रूपमें अपने देवताको सिरजता-सँवारता है।

जीनेकी लालसा इन्सानकी इतनी प्रबल है कि वह मरनेके बाद भी एक नई ज़िन्दगी जीना चाहता है, चाहे वह ज़िन्दगी स्वर्गकी हो चाहे नरककी। सभी जातियोंके अपने-अपने विहित हैं, अपने-अपने दोष हैं, जहाँ अपने-अपने धर्म, मज़हबी विश्वास, काल्पनिक प्रेरणाके अनुसार वे खुशी या तकलीफके दिन गुज़ारते हैं। फर्क बस इतना है कि उनकी कल्पनाके मुताबिक मौतके बादकी वह ज़िन्दगी बेइन्तहाँ लम्बी होती है, मज़ेके

वहाँ वेणुमार जरिये होते हैं, सुखके अपार साधन जिनसे इन्सानकी आत्मा अनन्तकाल तक छकती-अघाती रहती है ।

स्वय आत्मा या रूपकी कल्पना भी इसी आधारसे उठी, कि आदमी जी हुई जिन्दगीसे चिपका रहना चाहता है और तृष्णापर हजार लानत भेजता हुआ भी उसकी छाया नहीं छोड़ पाता ।

यही कहानी बाबुली जातियोकी रही है, यही आत्मा मानने वाले आर्योंकी और यही प्राचीन मित्रियोकी । हाँ, मित्रमे मौतके बाद जिन्दा रहनेकी यह हविम गजबका जोर पकड़ गई । मित्रियोका यह विश्वास था कि जब तक हमारा भौतिक शरीर—इस जिन्दगीमे जीने वाला तन—जीवित या मरी हालतमें बना रहता है तब तक उसकी आत्मा भी कहीं न कहीं घूमती रहती है और फिर घूमकर उसी शरीरमें पैठ जाती है और इन्द्रियोको अच्छी लगने वाली सभी चीजोंको भोगती है ।

इसीलिए मित्रियोने अपने मृतकोकी 'ममियाँ' बनाई और उन्हें बचा रखनेके लिए विशाल पिरामिड खड़े किये । ताजसे हजारो साल पहिले—मुहम्मद, ईसा और बुद्धसे हजारो साल पहिले—उन्होंने वह लेप या उवटन खोज निकाला जिमसे वे लाशको लेपकर, उसे कपडेसे लपेटकर ताबूतमें रखकर आज तक सुरक्षित रख सके । इसी तरह उन्होंने अपने और अपने देवताओंके प्रियपात्र स्वयं देवता स्वरूप बन्दरो, बिल्लियो, घड़ियालो तककी 'ममियाँ' बनाई और उन्हें उनके खाने-पीने आरामकी चीजोंसे घेरकर अपने पिरामिडोमे बन्द कर दिया, जिममे उन्हें धूप और नमी न छू सके, नष्ट न कर सके ।

ममारके अचरज ये पिरामिड प्राचीन मित्रियोंके मकबरे हैं जिनमे उनके राजाओंके मृत शरीर बचा रखे गये हैं । उनके चारो ओर मृत्युके साथ रहनेवाले दास-दामियाँ, कुत्ते-बिल्ली आदिकी मूर्तियाँ हैं, चिरकाल तक चलने वाली खाने-पीनेकी चीजे हैं । प्राचीन बाबुलके पामके पुराने शहर उरकी कब्रोंमे यही दान-दामी अपने हाड-मांसके शरीरके साथ कभी

दफना दिये जाते थे। वेशक मिस्री या तो उनसे ज्यादा रहमदिल थे या वेरहमीका अपना वह पुराना ज़माना पार कर चुके थे जब वे भी इन मूरतोंकी जगह हाड-मासके आदमी मृतकोके साथ दफनाते रहे होंगे।

मिस्रियोंका यह विश्वास था कि मरे हुए इन्सानकी आत्मा पाताल या यमलोकके पहिले यमलोकके देवता ओसिरिसके पाम ले जाई जाती है और जब वह अपनेको कुल पापोसे मुक्त होनेका सबूत दे लेती है तब उस देवताका आशीर्वाद पाकर अपने पुराने शरीरमे लौट आती है और आस-पास रखी चीज़ोंको भोगती है। वह आत्मा जिन्दगीकी दुनियामे तो नहीं लौट पाती पर अपनी 'ममी' में प्रवेश करती और पिरामिडमे निवास करती है। इसीलिए शरीरको 'ममी' बनाना वहाँ इतना आवश्यक होता था। इसीलिए उस ममीकी रक्षाके लिए पिरामिडकी इतनी आवश्यकता थी।

मिस्री जीवनमें मृत्युकी उपासना सबसे अधिक महत्त्व रखती थी। मौतके परेकी जिन्दगी पहलेकी जिन्दगीमे वैधी थी और उन तीनोंका एक अटूट सिलसिला था। खुद जिन्दगी भी मौतके बादकी जिन्दगीके लिए ही एक तैयारी थी। स्वाभाविक ही मौतका देवता ओमिरिम भी वहाँके देवताओंकी परम्परामे कभी बड़ा ऊँचा स्थान रखता था।

मिस्री देवताओंका एक परिवार था जिसमें ओसिरिस पिता था, ईमिस माता थी और होरस या मूरज उनका पुत्र था। पहिले उसे अज या वकरेका रूप मिला, फिर वाज और साँडका। वाजको मिस्री लोग 'सोक्रो' और साँड को 'हापी' कहते थे। उस जमानेमें, या कुछ बाद, साँडकी पूजा हमारे देशके मोहनजोदड़ो और हड़प्पा तथा वावल, निनेवे, आदिमें भी होने लगी थी। (हमारे देशमें तो शिवके साँडकी पूजा आज भी होती है) कुछ काल बाद वही ओमिरिम, जो कभी अन्न और फसलोंका देवता था, ओमिरिम-खेन्तामेन्तिथका नया नाम धारणकर मृतकोका

महान् देवता बना । धीरे-धीरे उमका प्रताप इतना बढ़ा कि वह सूरज भी मान लिया गया ।

ओसिरिसकी पत्नी ईसिम शायद सीरियासे मिस्र आई । कहते हैं कि देवता सेतने ओसिरिसको मारकर उसकी लाशको देवदारकी मन्दूकमे बन्द-कर बिब्लस नामक नगरमे छोड़ दिया था जहाँ ईसिमने उसे पाया और जिलाकर उसे अपना पति बनाया । ईसिम भी अपने पति ओसिरिम और पताहकी ही तरह इसानी सिर वाली देवी हैं । पितृहन्ता सेतको मारकर पुत्र होरसने पिताकी मौतका बदला लिया ।

मिस्रियोंके अनेक देवताओंके सिर जानवरोंके थे । आदमीके तनपर जानवरका सिर बिठानेका खामस मतलब हुआ करता था । मोहनजोदड़ो आदिकी मोहरोपर उभारी तमबीरोमे भी आदमीके तनपर शेर आदिके सिर बने हुए हैं जिससे उनको शेरकी-सी ताकतका अन्दाज लगाया जा सके ।

साधारण तौरसे प्राचीन मिस्री नर और नारी प्रसन्न जीव थे । बाजों-के साथ नाचते हुए नगरोंकी सड़कोपर उनका निकलना त्योहारोका विशेष दृश्य होता था । इसीसे मौतके बाद जिन्दगीका खत्म हो जाना उन्हें गवारा न हो सका और उन्होंने मौतके परे भी जिन्दगीकी दुनिया सिरज डाली । वे करीब चार किस्मकी रूहो या आत्माओंपर विश्वास करते थे । इसमेसे पहली आत्माको वे 'का' या 'को' कहते थे । 'का' का मतलब उनको जवानमे 'दूसरा' होता था, यानी शरीरका दूसरा रूप, जिसकी मूर्तियाँ अक्सर लाशके पास ही पिरामिडोमे बना दी जाती थी । 'वाई' दूसरे प्रकारकी आत्मा थी जिसका सिर तो इन्सानका होता था और शरीर पक्षीका । तीसरे प्रकारकी रूह 'इख' कहलाती थी जिसका सम्बन्ध भी पक्षीसे ही था । कहते हैं कि 'वाई' तो लीटकर 'ममी' बने हुए शरीरमे प्रवेश कर जाती थी और 'इख' सीधे आसमानमे उड़ जाती थी । चौथी आत्मा एक प्रकारकी छाया थी जो बहुत कालतक इधर-उधर फिरा करती

थी। अपने देशमें भी आत्माको 'हस' माना गया है और छाया तो प्रेतका दूसरा नाम ही है। आत्माएँ या छाया-शरीर ओसिरिस या पातालके दूसरे देवताओंके साथ फिरा करते थे और जैसे सूरज रातमें फिरकर सुबह आसमानके सिरेपर फिर निकल आता है ये प्रेतात्माएँ भी यमलोकमें अपने पाप-पुण्यका लेखा-जोखा देकर एक नये जीवनमें प्रवेश करती थी। उनके पापोंका लेखा-जोखा ओसिरिसके सामने थोथ नामकी देवी करती थी। वह तराजूके एक पलडेपर 'मुत' नामकी देवीके पखोको रखती थी और दूसरेपर आत्माके हृदयको और इस प्रकार इस हृदयको पखोमें तौलकर उसके पाप-पुण्यका अटकल लगाती थी। वैदिक देवता वरुण भी इसी प्रकार मृतात्माओंके पाप-पुण्यका लेखा-जोखा रखता था और यम-राज उसके अनुसार उनको दुःख-सुख देता था।

मृत्युके बाद आदमीका क्या होता था, वह कहाँ जाता था, क्या करता था—यह सब अनेक प्रकारकी कहानियोंमें मिस्रकी चित्र-लिपिमें लिखा मिलता है। बड़ी दिलचस्प कहानियाँ इस सम्बन्धमें उन तस्वीरोंमें लिखी मिलती हैं जो पिरामिडोंकी दीवारोंपर खुदी हुई हैं। अनेक कहानियाँ अब विद्वानोंने पढ डाली हैं और उनसे प्राचीन मिस्रियोंके धार्मिक विश्वासोंपर खासा प्रकाश पडा है। उनके उस कालके साहित्यका एक बड़ा सग्रह हो तैयार हो गया है जिसे ससारका सबसे प्राचीन साहित्य मानना चाहिए। उस साहित्यकी अनेक कहानियोंमें तो कल्पनाकी इतनी ऊँची उड़ान है कि आजका पढनेवाला उन्हें पढकर हैरतमें आ जाता है। इस प्रकारकी एक कहानी रूसके सेंट पीटर्सबर्ग (अब लेलिनग्राद) के हर्मिटेज नामक संग्रहालयमें १९ वीं सदीके अन्तमें मिल गई थी।

इस साहित्यको मृतकोंकी किताब कहते हैं क्योंकि उनके पत्रोंपर अनेक कहानियाँ, टोने-टोटके, जन्तर-मन्तर इसलिए लिखे हुए हैं कि उनकी मददसे मृतकोंकी आत्मा मौतके बादकी अपने सफरकी राह आसानीसे तय कर सके और खतरोंसे बच सके। सेंट पीटर्सबर्ग वाली कहानी उसी वर्ग-

की है। उसमें एक ऐसे सैलानीकी कथा दी हुई है जो अद्भुत लोककी यात्रा करता है और जहाज डूब जानेपर एक अद्भुत सर्पलोकमें जा पहुँचता है। वहाँसे लौटकर वह देवताके प्रसादसे स्वदेश पहुँच अपना हाल वयान करता है। वह वयान मिश्री साहित्य और सनारकी प्राचीनतम कहानी बन गया है। उसे पढ़ते ऐसा लगता है जैसे हम माँझी सिन्दवादकी कहानी पढ़ रहे हो। नीचे वह ज्योकी त्यो दी जाती है—

विद्वान् अनुचरने कहा, “प्रभु, चित्तको प्रसन्न करे, क्योंकि हम पितृ-देश पहुँच गये हैं। नौकाके अग्रभागमें हमारे आदमी बैठे और डांडोको चलाकर हम यहाँ आ पहुँचे। नौकाका अग्रभाग अब रेतीपर टिक गया है। हमारे सारे आदमी आनन्द मना रहे हैं, एक दूसरेका आलिंगन कर रहे हैं, क्योंकि हमारे अतिरिक्त अन्य भी भली-भाँति घर आ पहुँचे हैं। हमारे जनोमें-से एक भी नहीं खोया और हम उवाउआतकी दूरतम सीमाओं तक जा पहुँचे थे। हमने सेनमुतके प्रदेशों तकको लाँघ लिया था। अब हम शान्तिपूर्वक लौट भी आये और आज यहाँ पितृदेशमें हैं। सुनें, मेरे प्रभु, यदि आप मुझे सहारा न देंगे तो मेरा कोई सहायक नहीं। जलसे शुद्ध हो, हाथोंपर जल डाले, तब फराऊनसे वक्तव्य निवेदन करें और आपके चित्त तथा वक्तव्यमें एकता स्थापित हो, वक्तव्यमें किसी प्रकारका पेंच या अस्पष्टता न हो। इस बातको न भूले कि जहाँ मनुष्यका मुख उमकी रक्षा कर सकता है वही वह उसे ढक दिये जानेका कारण भी बन सकता है। (बातोंसे ही रक्षा भी हो सकती है, विपत्ति भी आ सकती है। मुँह ढककर तब वहाँ अपराधी ले जाये जाते थे। इससे इस पदका अर्थ विपत्तिका आगम है।) अपने हृदयकी चेतनाके अनुकूल आचरण करे, फिर जो कुछ आप कहेंगे उससे मेरा चित्त शान्त होगा।

“अब मैं आपको बताऊँगा कि मुझपर कैसी बीती। मैं ही नहेमकी खानोके लिए चल पड़ा। डेढ़ मौ हाथ लम्बे और चालीस हाथ चौड़े जहाजमें चढ़ मैं समुद्रमें चला। हमारे जहाजमें डेढ़ मौ मिस्रके सर्वोत्तम

नाविक थे जिन्होंने आकाश-पाताल देखा था और जिनके हृदय सिहसे भी अधिक साहसी थे। उन्होंने तो यह कहा कि वायु प्रतिकूल न होगी, बल्कि होगी ही नहीं। परन्तु समुन्दरके वक्षपर हमारे उतरते ही वायुका एक प्रबल झोका आया और हमने किनारे पहुँचनेका जैसे ही प्रयास किया झोके वेगवान् हो गये और आठ-आठ हाथ ऊँची लहरे उठने लगी। (नौका टूट गई), मैंने एक तख्ता पकड़कर किसी प्रकार जान बचाई परन्तु शेष सभी नष्ट हो गये, एक न बचा। अकेला, अपने चित्तके सिवा सर्वथा निमित्र तीन-दिन-तीन रात मैं उस तख्तेपर झूलता रहा और तब लहरोंने मुझे एक द्वीपके किनारे फेंक दिया। पेड़ोंकी झुरमुटमें तनिक आराम करने-के लिए मैं पड़ रहा। अन्धकारसे फिर मैं आच्छन्न हो गया। तब मैंने मुँहके आहारकी खोजके लिए अपने पैरोका उपयोग किया। मुझे अजीर और अगूर मिले, कई प्रकारके साग मिले—फल, छुहारे, गरी, तरबूज, मछली, पक्षी—किसी चीज़की वहाँ कमी न थी। मैंने अपनी भूख शान्त की और उससे जो कुछ बच रहा था उसे फेंक दिया। फिर मैंने एक खाई खोदी, आग जलाई और देवताओंके लिए यज्ञके साधन जुटाये।

“सहसा मैंने विजलीकी कड़क-सी एक आवाज सुनी, जो मैंने समझा, समुद्रकी लहरकी थी। वृक्ष काँप उठे, पृथ्वी हिल गई। मैंने अपने मुँहसे पर्दा हटाया और देखा कि एक सर्प चला आ रहा है। वह तीस हाथ लम्बा था, दो हाथ नीचे लटकती उसकी दाढ़ी थी। उसके लाल रंगपर जैसे सुवर्ण चढा हुआ था। वह मेरे सामने रुका, उसने अपना मुँह खोला और अभी मैं स्तब्ध-सन्नस्त उसकी ओर देख ही रहा था कि उसने कहना प्रारम्भ किया —

“तू यहाँ क्यों आया, तू यहाँ क्यों आया, तुच्छ जीव, तू यहाँ क्यों आया ? यदि तूने यह वक्तानेमे देर की कि तू यहाँ क्यों आया तो मैं तुझे जता दूँगा कि तू क्या है—या तो फिर तू आगकी लपटकी भाँति लुप्त ही हो जायगा या कुछ ऐसी बात कहेगा जो मैंने पहिले कभी न सुनी या

पहिले कभी न जानी ।’ तब उसने मुझे अपने मुँहमें ले लिया और ले जाकर अपनी विलमे बिना कोई हानि पहुँचाये रख दिया । मैं सर्वथा सकुशल था, सावुत ।

‘तब उसने अपना मुँह खोला । मैं फिर भी उसके सामने चुप था । वह बोला—‘तू यहाँ क्यों आया, तू यहाँ क्यों आया, तुच्छ जीव, इस द्वीपमें जो समुद्रके बीच है और जिसके तट लहरोंसे घिरे हैं ?’

“बाहुओंको नीचे लटका मैंने उत्तर दिया । मैंने कहा—‘फराऊनकी आज्ञासे डेढ़ सौ हाथ लम्बे और चालीस हाथ चौड़े जहाजपर चढ़कर मैं खानोकी ओर चला । मिस्रके सर्वोत्तम डेढ़ सौ माँझी उसमे सवार हुए, माँझी जिन्होंने आकाश और पृथ्वी देखी थी और जिनके हृदय देवताओंके हृदयसे दृढतर थे । उन्होंने कहा कि वायु प्रतिकूल न होगी, वायु होगी ही नहीं । उनमेंसे हर एक दूसरेसे हृदयकी वृद्धि और भुजाओंकी गक्तिमे बड़ा-चड़ा था और मैं स्वयं उनमेंसे किसी बातमें कम न था । परन्तु जब इस समुद्रमें पहुँचे तब तूफान उठा और जब हम तटकी ओर बढ़े तब तूफान और बढ़ा और लहरें आठ-आठ हाथ ऊँची उठने लगी । मैंने तो एक तख्ता पकड़ लिया परन्तु शेष नष्ट हो गये, इन तीन दिनोमे एक भी साथ न रहा और अब मैं यहाँ तेरे सामने हूँ, क्योंकि समुद्रकी एक लहरने मुझे इस द्वीपमे फेंक दिया है ।’

“तब वह मुझसे बोला—‘डर नहीं, डर नहीं, तुच्छ जीव, तेरा चेहरा दुःखका आवरण न पहिने । अगर तू यहाँ मेरे पास है तो इसका अर्थ है कि देवता तुझे जिन्दा रखना चाहता है । वही तुझे इस द्वीपमें लाया है, जहाँ किमी वस्तुकी कमी नहीं और जो सारी अच्छी चीजोंसे भरा है । देख, तू इस द्वीपमे चार महीने बिता, महीने पर महीना, तब देशके नाविकोंके साथ एक जहाज आएगा तब तू अपने देशको जाएगा और अपने नगरमें ही मरेगा । आओ अब हम बात करे, प्रसन्न हो, जो बात-चीतका आनन्द जानता है वह विपत्तिको सफलतासे झेल सकता है । अब

मुन कि इस द्वीपपर क्या है। यहाँ मेरे साथ भाई और वच्चे हैं—वच्चे और नौकर मिलाकर पचहत्तर सर्प हैं। इनमे मेरी इस कन्याके जोड नही है, जिसे सौभाग्यने मुझे दिया था परन्तु जिसपर भगवान्की अग्नि गिरी और जो जलकर भस्म हो गई। और यदि तू सशक्त है और तेरा हृदय धीर है तो तू निश्चय अपने वच्चोको हृदयसे लगाएगा, अपनी पत्नीका आर्लिगन करेगा, तू फिर अपने गृहको देखेगा और सबसे उत्तम तो यह है कि तू अपने देशको पहुँच जाएगा, स्वजनोको भेटेगा।' तब उसने मुझे प्रणाम किया और मैंने भी उसके सामने पृथ्वी-पर माथा टेका, कहा कि 'अब मुझे तुझसे इस विजयपर यह कहना है—मैं फराऊनके सामने तेरा वर्णन करूँगा और उसे तेरी महत्ता बताऊँगा। मैं तुझे विविध सुगन्धित द्रव्य, अगराग, धूप, नैवेद्य, भेजूँगा जिनका उपयोग हमारे मन्दिरोंमे होता है और जो देवताओंको चढाये जाते हैं। मैं जो कुछ तेरे अनुग्रहसे देख सका उसका भी वर्णन करूँगा और सारी जाति तुझे धन्यवाद देगी। मैं तेरे लिए यजमें गन्धोकी वलि दूँगा। मैं तेरे लिए पक्षी पकड़ूँगा और मिस्रकी सारी अद्भुत वस्तुओंसे भर-भर मैं तेरे पाम जहाज भेजूँगा, तुझे—उस देवताके लिए जो दूरदेशके निवासियोंका मित्र है पर जिसे वे निवासी नही जानते।'।

“मेरी बातपर वह मुसकराया और बोला—‘निश्चय तू गन्धोका धनी नही है क्योंकि जिनके नाम तूने अभी गिनाये हैं वे मेरे लिए कुछ भी नही है। मैं पुन्त देशका स्वामी हूँ और इन चीजोंका वहाँ अफरात है। परन्तु हाँ, ‘हाकोनू’ द्रव्यको भेजनेकी बात तू कहता है वह निश्चय इस द्वीपमें अधिक नही है, परन्तु एकवार जब तू इस द्वीपको छोड देगा फिर उसे न देख सकेगा क्योंकि यह तत्काल लहरोमें परिवर्तित हो जाएगा।’

“और देख, जैसा कि उसने कहा था, जहाज आ पहुँचा। मैं एक पेडपर यह देखनेके लिए चढ गया कि उसमें कौन है। फिर मैं जल्दी

उसे खबर देनेके लिए दीडा पर वहाँ जाकर मालूम हुआ कि उसे मुझसे पहिले ही खबर मिल चुकी है। और वह मुझसे बोला—‘मुयोग ! स्वदेश की तेरी यात्रा, तुच्छ जीव, निर्विघ्न हो। तेरी आँखे तेरे वच्चोको देखें और नगरमे तेरा यश फैले। यही तेरे लिए मेरी शुभकामना है।’ तब अपनी बाहुओंको उसकी ओर लटकाकर मैं आगे झुका और उसने मुझे सत्, हाकोन्, रस, तेल, और अनेक प्रकारकी और अत्यधिक मात्रामें घृपादि, गजदन्त, कुत्ते, वनमानुस, हरित कपि तथा अनेक अन्य रत्न और कीमती वस्तुएँ भेंट की। इन सारी वस्तुओंको मैंने उस आये हुए जहाजमे रक्खा और दण्डवत् कर मैंने उसे पूजा अर्पित की। उसने तब मुझसे कहा—‘देख, तू अपने देशमें दो महीनेमें पहुँचेगा, तू अपने वच्चोको हृदयसे लगाएगा और शान्तिपूर्वक अपनी कब्रमें सोएगा।’ उसके बाद मैं किनारे, जहाजकी ओर, गया और मैंने माझियोंको पुकारा। मैंने तटपर खड़े होकर द्वीपके स्वामी और उसके निवासियोंको धन्यवाद दिया।

“जब दूसरे महीने उसके कहनेके मुताबिक फराऊनके नगरमें पहुँचे, तब हम राज-प्रासादकी ओर बढ़े। मैं फराऊनके समीप गया और उसे उस द्वीपसे लाई हुई सारी वस्तुएँ प्रदान की और उसने एकत्रित जनताके सामने मुझे धन्यवाद दिया। इसीसे उसने मुझे अपना अनुचर बनाया और दर-वारके मुसाहिवोमे मुझे जगह दी। अब मुझे देखे कि कितना सह और देखकर मैं फिर इस तटपर पहुँचा हूँ। मेरी प्रार्थना सुने, क्योंकि लोगोकी बात सुनना अच्छा है। किसीने मुझसे कहा, ‘मेरे मित्र, विद्वान् हो, तुम्हारी पूजा होगी।’ और देखें, मैं यहाँ आ पहुँचा।”

×

×

×

ईराक देशमे दजला-फरातकी घाटीमे प्राचीनकालमे तीन सभ्यताएँ फली-फूली—सुमेरी, बाबुली, असूरी सभ्यताएँ—तीनों एक दूसरीसे गुँथी, एकके बाद एक उठती। सुमेरी नदियोंके सगममुहानोपर, ईराकके

दक्खिनमें आजसे कोई पाँच हजार साल पहले, वावुली, उससे कुछ उत्तर वावुल नगरके इर्द-गिर्द, लगभग चार हजार साल पहले, असूरी, दजला-फरातकी उपरली घाटीमें, करीब तीन हजार साल पहले। सुमेरियोने उन सभ्यताओं-को लिखावट दी, कीलनुमा अक्षर दिये, वावुलियोने लिखा और असुरोने लिखे साहित्यकी रक्षा की।

पीछे आनेवाली सभ्यता अपनी पुरखा सभ्यताका विरसा सम्हालती गई। सुमेरमें छोटे-छोटे आजाद नगरोंके अपने-अपने राज थे जहाँ पहले पुरोहित-राजा राज करते थे। वावुलका जब बादमें दवदवा बड़ा तब वहाँ एक नई सामी जातिके सम्राट् हम्मुराबीने पहला वावुली साम्राज्य खड़ा किया और अपनी रियायाको पहली बार अधिकार-कानून दिये। पर वहाँ सबसे ज्यादा ताकतवर असुर हुए जिनकी विजयो और प्रतापका जिक्र उस कालके ससारके साहित्यमें हुआ। उनका राज एक ओर फारस दूसरी ओर मित्त तक फैला। सारगोन, असुर नज़ीरपाल, और असुर वनिपाल इतिहासमें प्रसिद्ध हुए। उनकी जातिका नाम असुर था, प्रधान देवता और नगरका नाम असुर था। पहली बार उन्होंने वैज्ञानिक रीतिसे सेनाका मगठन किया। लड़ाईमें घोड़ों और घोड़ेजुते रथोंका इस्तेमाल किया। वे दाढ़ी और सिरपर लम्बे बाल रखते थे, खूँखार और ताकतवर थे, जब कोई देश जीतते वहाँके मर्दोंको तलवारके घाट उतार देते या गुलाम बना लेते, औरतो और मवेशियोंको हाँक ले जाते, समूची रियायाको उखाड़कर दूसरी जगह वसाते। पर दो बातें असुरोने बड़े मार्केकी की— एक तो उन्होंने कलाका निर्माण किया, सब जगह उनके महल-इमारते बनानेवाले राजा-कारीगरोकी माँग हुई, ससारके सारे साहित्योंमें उनका कलावन्त-शिल्पी और असुर मय विख्यात हुआ। दूसरे उनके राजा असुर वनिपालने गीली ईंटोपर कीलनुमा अक्षरोमें लिखे प्राचीन सुमेरी-वावुली सभ्यताके साहित्यको अपने पुस्तकालयमें इकट्ठाकर उसकी रक्षा की।

हालमे पुराविदोने उसे खोद निकाला है, जिमसे हमे मुमेरी-बाबुली-अमूरी सम्म्यताओकी जानकारी हुई ।

उन्ही ईंटोंसे हमने जाना है कि वहाँ सबसे पुराने जमानेमे हर नगरके अपने-अपने देवता थे और जब-जब वे नगर एक दूसरेपर हावी होते उनके देवता भी उसी तरह प्रधान हो जाते । प्राचीन मुमेरी नगरोंके नाम थे—एरिदू, ऊरु, लारमा, उरुक, नुप्पुर, इसिन, कीग, कुतू, बाबिलू (बाबुल), वारसिप (बोरसिप्पा), सिप्पर और अक्काद । बादमें उत्तरमें असुरोंके नगर बसे—असुर (अश्शुर), निनुआ (निनेवे), अरवैल (अरवेला) और ईरान ।

पहले तीन देवता प्रधान हुए—अनु, एल्लिल और इया । अनु आकाश या स्वर्गका देवता था, एल्लिल पृथ्वीका और इया जलका । एक दूसरा दल तीन देवताओका और था—सिन (चन्द्रमा), गमश (सूरज), और इश्तर देवीका । धीरे-धीरे जब बाबुलका प्रभुत्व बढा तब उसका देवता मरदुक भी देवताओमे प्रबल हुआ । उसने अप्सूके मरनेपर उसकी रानी तियामत (अकाल और सूखेकी अजगरनुमा देवी) को वज्र मारकर देगके जलका उसकी गुजलकोसे रक्षा की । देवता नवू पहले मरदुकका पुत्र मात्र था, बादमे प्रबल हो गया । इसी प्रकार पिछले कालमे एल्लिलके बेटे निनिवका भी रुतवा बढा । नरगल नरकका राजा था, सुमेरियो-बाबुलियोका यम, जिमकी पत्नी एरेश-कीगल नरककी स्वामिनी थी । सिनका पुत्र नुस्कू प्रकाशका देवता था, जैसे गिरुं अग्निका । रम्मन या अदाद बादलो-विजलीका देवता था, वर्षाका तुम्मूज देवी इश्तरका पति था जिसके मर-सियासे पुराना बाबुली साहित्य भरा पडा है । असुर (अश्शुर) असुरजाति का प्रधान देवता था । उसका मन्दिर असुर नगरमे था ।

इन देवताओके आपसी राग-द्वेष प्रबल थे और इनके बीच अक्सर लडाइयाँ होती रहती थी । इन लडाइयोंमें कुछ मर भी जाया करते थे । इनके भिन्न-भिन्न परिवार थे और इन परिवारोंका आचरण मानव गृहस्थो-

का-सा होता था। देवताओंके क्रोधका एक दिलचस्प उदाहरण सुमेरी-वाबुली साहित्यमें सुरक्षित है। देवता एन्लिलने आदमियोंके पापसे चिढ़कर देवताओंकी सभा की और दण्डके रूपमें जल-प्रलय द्वारा सृष्टिका नाश कर देनेका निश्चय किया। देवता इयाने उसका भेद गुरुप्पक नगरके रहनेवाले मानव जिउसुद्दू (न्तुलपिशितम-अत्रससीस) को बताकर मानव जातिकी रक्षा की। जल-प्रलयकी वह कथा, जिसे जिउसुद्दू अपने वंशज गिलामेगसे कहता है, इस प्रकार है—

“मैं तुझसे एक भेदकी बात कहूँगा, और तुझसे देवताओंकी रहस्य मंत्रणा तक कह दूँगा। मगर गुरुप्पकको तू जानता है, उसे जो फरात (फरातू) के तटपर है—वह नगर पुराना हो गया था, और उसमें बसने वाले देवता—महान् देवताके चित्तमें हुआ कि जल-प्रलय करें

“दिव्य स्वामिन्—नेक देवता एकी—उनके विरुद्ध था। उसने उनकी मंत्रणा एक नरकटकी शोपडीको मुनाकर कही—नरकटकी शोपडी। दीवार, ओ दीवार ! सुन, हे नरकटकी शोपडी। समझ, ओ दीवार !”

यह इस प्रकार शोपडीके वहाने इसलिए कहा गया कि जिउसुद्दू, जो उसी शोपडीमें रह रहा था, सुन ले। फिर देवताने खुलकर उससे कहा—

“गुरुप्पकके मानव, उवर्दुदूके पुत्र, घरको गिरा डाल, एक नौका बना, माल असबाब छोड़ दे, जानकी फिक्र कर। जायदादको तोवा कर और (अचानक मर नहीं) जिन्दगी बचा ले। सारे जीवोंके बीज चुनले और नौकाके बीच ला रख।”

जिउसुद्दूने नौका बनाई और उसे जीव-बीजोंसे, भोजन आदिसे भर लिया और नगरवासियोंसे वह बोला—“शक्तिमान पवन देवता एन्लिल उससे घृणा करता है। इससे वह जिउसुद्दू उनके बीच नहीं रहेगा। जाते समय उसने झूठ कहा कि देवता उनपर कृपा करेंगे, रहमत बरसाएँगे। उसने अपने परिवारको फिर नावमें चढ़ा उसे सब ओरसे वन्द कर लिया।

और तब भयानक तूफान आया और काले विकराल मेघोंके बीच स्वयं देवताओंको समस्त नागरिकोंने मशाल चमकाते देखा ।

“भाई-भाईको न पहचान पाता था । शून्य और आदमीमें कोई फर्क नहीं था (ये लोग दिखाई नहीं पड़ते थे) । स्वयं देवताओंको जलप्लावनसे भय हो चला । वे सरके । वे देवता स्वर्गमें जा पहुँचे । देवता कुत्तों-की भाँति भयसे काँप रहे थे, स्वर्गकी देहलीमें एक दूसरेसे चिपटे । देवी इन्नन्ना (सुमेरी मातृदेवी, सामियोकी इश्टर अथवा अस्तार्ते) प्रसव-पीडिता नारीकी भाँति चीख उठी । वह मधुभाषिणी देवपत्नी रो-रोकर देवताओंसे कहने लगी—‘दिन मिट्टी हो जाय क्योंकि मैंने देवसभामें अनुचित कहा । भला क्यों देवताओंकी सभामें मैंने कुवाच्य कहा । क्यों अपनी ही प्रजाके लिए तूफान वरपा किया ? मैंने क्या अपनी प्रजाको इसीलिए जना कि उनसे मछलियोंके अण्डोंकी तरह समुद्र भर जाय ? ’ ”

छह दिन और छह रात तूफान और जलकी बाढ़ उमंडती रही और जलकी सतहपर बहता ज़िउसुद्दू अपने साथियोंके लिए ज़ार-ज़ार रोता रहा । पर्वत शृंखलाके ऊँचे शिखर मात्र जलके ऊपर थे । इन्हींमें एकसे नौका जा लगी और सप्ताह भर वही लगी रही । ज़िउसुद्दू कहता गया—

“सातवें दिन मैंने एक कबूतर निकाला और उड़ा दिया । कबूतर उड़ गया । वह चहुँओर उड़ता रहा पर कहीं उतरनेको जगह न मिली और वह लौट आया । मैंने एक अवावील निकाली और उड़ा दी । अवावील उड़ गई । वह चहुँओर उड़ती रही पर कहीं उतरनेको जगह न मिली और वह उड़ती हुई लौट आई । मैंने एक काग निकाला और उड़ा दिया । काग उड़ गया । और उसने घटते हुए जलको देखा । उसने (दाना) चुगा, जल हेला, डुबकियाँ लगाईं, लौटकर नहीं आया । मैंने (हविष) निकाला और कुर्वानी की (यज्ञ किया) चारों हवाओंके प्रति । पर्वतकी उत्तुङ्ग शिलापर मैंने आपान (मदिरा) चढ़ाया, और सात बोतल रख दिये,

उनके नीचे बैठ, दारु और धूप-अगुरु बिखरे। देवताओं ने सुरभि सूँधी, देवताओं ने प्रभूत गन्ध ली, देवता यज्ञ के स्वामी के चारों ओर इकट्ठे हो गये। अन्त में देवी (इनन्ना) ने पहुँचकर वह प्रैवेयक (हार) उठाकर, जो देव अनन ने उसके कहने से बनाया था, कहा—‘देवताओं, जैसे मैं अपने गले की नील मणियों को नहीं भूलती, उसी प्रकार मैं इन दिनों को नहीं भूल सकती। इन्हें सदा याद रखूँगी। देवता यज्ञ में पधारें, परन्तु एल्लिल न आवे, इस यज्ञ का भाग वह न पावे, क्योंकि उसने कहना न माना, क्योंकि उसने जलप्रलय की सृष्टि की और नाश के लिए मेरी एक-एक प्रजा गिन ली।’ तब देवता एल्लिल ने नाव देखी। एल्लिल क्रुद्ध हो उठा। उसने पूछा कि किस प्रकार कोई मर्त्य (उस प्रलय में) बचकर निकल गया ? श्रीमान् और गिष्ट भूदेव एकी ने उससे तर्कपूर्वक कहा—

“देवताओं के देवता, वीर, क्यों, क्यों तूने कहना नहीं माना और वरवम प्रलय की ? पाप पापी के ऊपर डाल, सीमोल्लघन का अपराध सीमा लाँघने वाले पर। कृपाकर, जिससे वह सर्वथा उच्छिन्न (एकाकी) न हो जाय, नितान्त विभ्रान्त (मूढ़) न हो जाय। तेरे जलप्रलय लाने से अच्छा है कि सिंह भेजकर प्रजा की सख्या कम कर दे। तेरे जलप्रलय लाने से अच्छा है कि भेडिया भेजकर प्रजा की सख्या कम कर दे।’

“क्रुद्ध देवता शान्त हो चला, एकी कुछ के किये पापो का दण्ड बहुतो-को देने वाले उम देवकी भर्त्सना करता गया। अन्त में एल्लिल नौका के भीतर चला आया। उसने मेरा हाथ पकड़ा और मुझे बाहर लाया, स्वयं मुझे। वह मेरी पत्नी को भी बाहर निकाल लाया और मेरी बगल में उसमें घुटने टेकवाये (प्रणाम कराया)। उसने हमारे माथे का स्पर्श किया और हमारे बीच खड़े होकर हमें आशीर्वाद दिया—‘पहले ज़िउसुद्दू मनुष्य था पर अबसे ज़िउसुद्दू और उमकी पत्नी निश्चय ही हमारी तरह देवता होंगे। ज़िउसुद्दू और उसकी पत्नी दूर नदियों के मुहाने में वाम करेंगे।’ ”

यह उस जलप्रलयकी कहानी है जो सुमेर यानी दजला-फरातके मुहाने के नगरोमे ईसासे करीब ३५०० साल पहले घटी। शैलावकी वह रोगटे खड़े कर देनेवाली कहानी ईसासे प्रायः ढाई हजार साल पहले उन ईंटोपर लिख ली गई थी जो असुर वनिपालके नगर निनेवेके ग्रन्थागारमे मिली है। यह कहानी कथाके भीतर कथा है जो गिलगमेश नामक सुमेरी-बाबुली महाकाव्यमे लिखी है। इस कहानीको प्रायः सभी प्राचीन जातियोने अपनी-अपनी धर्म पुस्तको और साहित्योमे लिख लिया। इजिप्तकी जल-प्रलयकी यहूदी कहानीका नायक नूह यह जिउसुद्ध ही है, जैसे वही हिन्दू जल-प्रलयकी कहानीका नायक मनु भी है।

सुमेरी-बाबुलियोका भी मिस्रियोकी ही भाँति परलोकमे विश्वास था, इससे उनको कब्रोमे मृतकोके साथ आरामकी सभी चीजे दफनाई जाती थी। ऊरके राजाओकी कब्रोमे उनके दास-दासी, खच्चर आदि जिन्दा ज़हर पिलाकर अपने मालिककी लाशके साथ दफनाये गये थे। उन कब्रोसे इन लाशोकी ठठरियाँ, रथ, बाजे, कीमती जवाहरात, सोने-चाँदीकी चीजे मिली है। जाहिर है कि तबकी जिन्दगी गरीबोके लिए बड़ी मुश्किल और सासतकी थी।

×

×

×

ईरान मध्य एशियाका पश्चिमी भाग है। ईराक उसके पच्छिममे फारसकी खाडीसे उत्तर तुर्की और अरमनी पहाडो तक सीरियासे मिला-जुला फैला हुआ है। ईराकका उत्तरी भाग सीरियासे मिलकर असुर या असुरिया देशका निर्माण करता था। उसके दक्खिन दजला और फरात नदियोके बीच बाबुलका साम्राज्य था, और उससे भी दक्खिन नदियोके मुहानेपर मुमेरियोकी वस्तियाँ थी। यह समूचा इलाका एगियाका पच्छिमी भाग है। मिस्र, अफ्रीकाके उत्तरमे, भूमध्यसागरके किनारे है। सुमेरके लोग किस जातिके थे यह ठीक-ठीक कहना आज नामुमकिन है पर उनकी

ताकतको खत्मकर जिन बाबुलियो, अमुरो और खल्दियोने अपने राज कायम किये उन्हें आज सामी कहा जाता है। प्राचीन मिस्री इसी प्रकार हामी कहलाते थे। ईरानी, इनके विपरीत, आर्य नस्लके थे और आर्य देवताओंको पूजते थे।

प्राचीन ईरानियोंकी धर्म पुस्तक (अवेस्ता) है जिसके पढ़नेसे उनके प्राचीन धर्म और विश्वासका पता चलता है। भारतके आर्योंकी ही भाँति, जिनके प्राचीन ईरानी भाई-विरादर ही थे, वे प्राकृतिक देवताओं—द्यौस्, पृथ्वी, अग्नि, वरुण, अमुर आदिकी पूजा करते थे। बादमे जरथुस्त्रने उस धर्ममे अनेक सुधार किये जो एक नई दृष्टिकोणके सूचक थे। जरथुस्त्रने ईरानियोंके जानवरों और आदमियोंकी कुर्बानी और होम (सोम) के विरुद्ध विद्रोह किया और प्राचीन धर्मको एक नई आचार-प्रधान व्यवस्था दी। प्रतापी असुर देवताको नियामक मान ईरानियोंकी व्यवस्था और आचारके देवता वरुणको उमने असुर महान् या अहुरमज्दाकी उपाधि दी और उसे सारे देवताओंमें ऊँचा माना। ऋत या सत्यको उसने विगेष मान दिया और असत्य या झूठके खिलाफ जग छेड़ दिया। प्रकाश और अन्धकार या ऋत और मिथ्याकी इस लड़ाईमें सत्यकी विजयकी उसने घोषणा की। उसके नये सुधारवादी आन्दोलनके बावजूद प्राचीन ईरानियोंके देवता अहुरमज्दा और मिथ्र (ऋग्वेदका मूर्य) नये धर्ममे बने रहे। जरथुस्त्रका पहला चेला उसका भाई बना, फिर धीरे-धीरे हखमनी सम्राट् भी उसके प्रभावमें आये। हखमनी प्रभुताका सिकन्दर द्वारा दाराकी हारसे जब ३३० ई० पू० में लोप हो गया तब करीब अगले सौ वर्षों तक ईरान-पर ग्रीकोंका राज रहा। २११ ई० में समानी वंशने जरथुस्त्रके धर्मको ईरानका राजधर्म बनाकर उसकी फिरसे प्रतिष्ठा की और जब तक ६४० ई० में उस वंशका इस्लामकी सेनाओं द्वारा नाश न हो गया तबतक जरथुस्त्री धर्मका देशमें बोलवाला बना रहा। ईरानके बरबस मुसलमान बना लिये जानेपर अनेक ईरानियोंने अपने अग्निपूजक जरथुस्त्री धर्मके

साथ भारतमे शरण ली और यहाँ वे पारसी कहलाये । वस ये पारसी और ईरानके ग़बर अब उस प्राचीन धर्मके माननेवाले बच रहे हैं ।

प्राचीन ईरानमे देवताओंके अलावा पितरोकी भी पूजा होती थी और उनके पराक्रमकी कथा गाथाओंमे गाई जाती थी । उन्ही महान् वीरोकी कहानी फ़िरदौसीने अपने महाकाव्य 'शाहनामा'के आरम्भमें बड़े गौरवसे कही है । रुस्तम, सोहराव आदि उन्ही वीरोमे-से थे ।

मजहब चलानेवाले राजाओमे पहला नाम इखनातूनका है। जब-जब ऐसे राजाओके नाम गिने जायेंगे पहला नाम इस इखनातूनका ही होगा। इखनातूनका नाम ससारके बुद्धिमान राजाओ सुलेमान, अशोक, हार्लैं अलरशीद और शर्लमानके साथ लिया जाता है। फिर दिलचस्प बात यह है कि वह इन वाकी सभी राजाओसे पहले हुआ, ईसासे करीब १३०० साल पहले, आजसे कोई ३३ सदियों पहले।

और इखनातूनने जग नहीं जीता, लडाइयाँ नहीं लड़ी, अपने राजकी हर्दे बढ़ानेमे इसानियतको बरवाद नहीं किया। उसने जीता जरूर, पर कमजोर इसानको नहीं, अजेय देवताओको जीता, उनके ताकतवर पुजारियोंको जीता। उसने मजहब चलाया, नया मजहब, मिस्रके पुराने धर्मको हटाकर, पुराने अनगिनत देवताओके लश्करको मिटाकर। और अपना वह मजहब उसने तब चलाया जब अभी आदमी वालिग भी नहीं कहलाता, कुल १५ सालकी उम्रमे। इसके लिए उसे पागल कहा गया, “अतूनका अपराधी”। मगर न तो वह पागल था, और न, जैसा ऐसी हालतमे अक्सर हो जाया करता है, हत्यारेके छुरेसे वह मरा। हाँ, पर वह धर्मका दीवाना जरूर था, और दीवाना ही शायद वह मरा भी। पर सच वह पागल न था, गो पागल उसे कहा जरूर गया है।

इखनातून शानदार पिता और रोबीली माताका बेटा था। पिता आमेनहोतेप तीमरेकी रगोमे शायद सीरियाके मितन्नी आर्योंका खून बहता था, और माता तीईकी नमोमे जगली जातियोंके रक्तकी रवानी थी। इखनातूनकी आत्माकी वेचैनी इससे स्वाभाविक थी। दो ताकते इस

तरह मिलकर उस बालकमे जाग उठी और उसने अपने मुल्कके मजहब की काया पलट दी ।

इखनातूनके पिता आमेनहोतेपने जब गद्दी छोड़ी तब बेटा बस ७-८ सालका था । १५ सालकी उम्रमे उसने अपना वह इतिहास प्रमिद्व वर्म चलाया जो इजीलके पुराने नबियोके लिए अचरज बन गया । २६-२७ सालकी उसकी उम्र थी जब उसकी तूफानी जिन्दगीका अन्त हो गया । पर १३ और २६ सालके बीचके अपने १३ ही बरसके जीवनमे उसने वह किया जो सौ-सौ बरस पककर जीनेवाले नहीं कर सके ।

इखनातूनने मिस्रके पुराने तवारीखको देखा, देवताओं और अपने पुरखे फराऊनोके लम्बे इतिहासको । देवताओंकी भीड़ और उनके पुजारियोंकी कुव्वतसे बेवस और नाचीज़ होते अपने पुरखोको देख उसके मनमे बड़ी व्यथा जगी । वचपनकी जिन्दगीमे सपनोका ताँता बँध जाता है, कल्पना आसमानमे बेहद पर मारा करती है । इखनातूनके मनके आसमानकी हदे न थी और उसकी कल्पनाकी उड़ान कावूके बाहर थी । जब-जब वह सोचता देवताओंकी वह भीड़ उसे बौखला देती और उसकी अराजकतामे, वह चाहता, एक व्यवस्था बन जाय । पुरखोकी राजनीतिमे उत्तरी अफ्रीकाके स्वतन्त्र इलाकोको, दूर पच्छिमी एशियाके राज्योंको उसने मिस्रके फराऊनोकी छायामे सिकुडते और हुकूमतके एक सूतमे नथते देखा था, और वह राजकी बात उसके मनमे बैठ गई ।

उसने कहा—जैसे नील नदीके निकाससे फिलिस्तीन और सीरिया तक एक फराऊनका दबदबा है, क्यों नहीं देवताओंकी झूठी भीड़की जगह फराऊनी साम्राज्यकी सीमाओं तक एक देवताका राज व्यापे, बस एककी ही पूजा हो । चितनके समय उसकी नज़र देवताओंकी भीड़ पारकर सूरजकी गोलाईसे जा टकराई । उस चमकते आगके गोलेने उसकी आँखें चौधियाँ दी । नज़र उस चमकके परे न जा सकी । इखनातूनने जाना कि उसके

चिन्तनका जवाब मिल गया, दिलके पुराने घावका मरहम, और उसने मूरजको अपना इष्ट देव बनाया ।

पुरानी जातियोके विश्वासमे सूरजके गोलेने बराबर एक कुतूहल पैदा किया था और उसे जाननेकी कोशिश सभी जातियोकी ओरसे हुई थी । ग्रीकोका प्रोमेथियम् उसीकी खोजमे उडा था, हिन्दू पुराणोके जटायुका भाई सम्पाती उसी अर्थ मूरजकी ओर उडा था और अपने पखोको झुलसाकर जमीनपर लौटा था । और उन उडानोका नतीजा हुआ था आग की जानकारी ।

पर कोई यह जान न पाया कि मूरजके पीछेकी हस्ती क्या है । पर लगा सबको ही था कि हस्ती है कोई उसके पीछे, गो वे उसको जानते नहीं । ऐसा ही हमारे उपनिषदोको भी लगा था और उन्होने सूरजके बिम्ब या गोलेको ब्रह्मकी आँख कही थी ।

इखनातूनको भी कुछ ऐसा ही लगा, कि सूरजके गोलेके पीछे कोई ताकत है जरूर, गो वह उस ताकतको नहीं जानता, उपनिषदोके ऋषियोकी ही तरह । पर उन ऋषियोमे कितना पुराना था वह, करीब हजार साल पुराना । इखनातूनने निश्चय किया कि कुदरतका सबसे महान्, प्रकृतिका सबसे सत्तावान, दुनियाका सबसे सारवान सत्य सूरजके गोलेके पीछेकी वह हस्ती है जिसे हम नहीं जानते । पर न जानना सत्ताके न होनेका सबूत नहीं है, अव्यक्तकी पूजा तो हो ही सकती है चाहे उसको मूरत न बन मके । और सत्ता जितनी ही अमूर्त होती है, जितनी ही जानकारीके दायरेमे नहीं समा पाती उतनी ही अधिक वह व्यापक होती है, उतनी ही वह भारवान होती है, उतनी ही महान् । और जो उस अनजानी शक्ति तक हमारी मेधा नहीं पहुँच पाती, हमारी बुद्धि उसे नहीं पहचान पाती, उसका नूर, उस आगके दहकते गोले सूरजके रूपमे, तो दुनियापर बरस ही रहा है, हरचन्द जाँहिर है ही । वही सूरजके गोलेके पीछेकी हस्ती इखनातूनके विश्वासकी दैवी शक्ति बनी, उसीको उसने पूजा ।

पर देवता या हस्तीका बोल हो जाना एक बात है, उमका प्रचार विलकुल दूसरी। जान जब इलहाम होता है, सत्यका जब दर्शन होता है, तब सवाल यह उठता है कि जानकारीकी मच्चाई, इलहामका ज्ञान अपने तक ही सीमित रक्खा जाय या दुनियामे इमे बाँटा जाय, उसका लाभ दूसरोंको भी कराया जाय। बुद्धने जब ज्ञान पाया तब यही सवाल उनके सामने उठा और उन्होंने उसे दूसरोंमे बाँटनेका निश्चय किया। इतना ही नहीं बौद्ध धर्ममें जो अकेले निर्वाण पानेकी कोशिश है उससे समझदारोंने हीन-यान कहा यानी छोटी नाव जिसपर केवल एक ही इसान अपने स्वार्थका टोकरा लेकर चढ सकता है। पर उसी धर्ममे जब उस बोधिमत्त्वकी समझ जगी, जिसने कहा कि जब तक एक जनकी भी पहुँचके बाहर निर्वाण रह जायगा तब तक मैं निर्वाण न लूँगा, तब और इसीसे वह दृष्टि महायानकी दृष्टि कहलाई जिसके बड़े जहाजपर मसारके मारे प्राणी चढकर भवसागर पार कर सकते हैं।

जो पाता है वह देकर ही रहता है। इखनातूनने पाया था और पाई हुई चीज़का अकेले तक ही इस्तेमाल उसे स्वार्थपर लगा और उमने तय किया कि वह देकर ही रहेगा। मगर मित्रकी दुनिया तकको नये मत्यको पहुँचना कुछ आसान न था, सामने अन्वविश्वासोकी, परम्पराकी, देवताओकी, उनके शक्तिमान पुजारियोंकी मोटी मजबूत और अटूट दीवार खड़ी थी। पर वैसी ही अटूट इखनातूनकी आस्था भी थी, उतनी ही दृढ़ उमका सकल्प भी था। और उसने उससे लोहा लेनेका दृढ़ निश्चय कर लिया। यह नयेका पुरानेके विरुद्ध विद्रोह था। नये और पुरानेमें घमासान छिड गया।

इस लड़ाईमे उसकी-सी ही महाप्राण उमकी बहन और बीबी नेफेतैते कमर कसकर मददको उमकी बगलमे खड़ी हुई। रूहो और नरकके देवता ओसिरिस और उसकी बीबी ईसिस, प्तेह और सेतरा और आमेन आदि देवताओकी भारी कतारको सूरजके पीछेकी हस्ती वाले व्यापक देवताके ज्ञानसे इखनातूनने बेधना चाहा। वह काम और मुश्किल इस वजहसे हो गया था

कि रा और आमेन सूरजके ही नाम थे जिसकी पूजा सदियों पहलेसे मिस्रमे होती आयी थी और इसीलिए सूरजके नये देवता अतोनको रा और आमेनके विश्वासी लोगोको समझा पाना ज़रा मुश्किल था। यह बता पाना और कठिन था कि सूरज या सूरजका गोला अतोन स्वयं वह विश्व-व्यापी देवता नहीं है, उसके पीछेकी शक्ति वह हस्ती है जिसका सूचक सूरजका गोला है और जो स्वयं दुनियाकी हर चीज़में रम रहा है, जो अकेला है, फकत अकेला और जिसके परे दूसरा कुछ नहीं है, जो अपने ही नूरसे रोशन है, जो चराचरका कर्ता है। शकराचार्यके इस अद्वैत ब्रह्मका निरूपण, इजीलकी पुरानी पोथियोंके नवियोंके एकेश्वरवाद, मुहम्मदके एक अल्लाहके इलहाम होनेके सदियों-सदियों पहले इखनातून इन महात्माओके विचारोंके बीजका आदि रूपमे प्रचार कर चुका था। और तब वह केवल १५ सालका था। ३० सालकी उम्रमें सिकन्दरने जहान जीता, ३० सालकी उम्रमे शकराचार्यने अपने वेदान्तसे भारतकी दिग्विजय की, उनकी आधी, १५ सालकी, उम्रमे इखनातूनने अपने अतोनके एकेश्वरवादकी महिमा गाई। एक भगवान्को सारे चराचरके आदि और अन्तका कारण माननेवाला इतिहासमे यह पहला एकेश्वरवादी धर्म था।

पुराने देवताओके पुजारियोंने विद्रोह किया। पुराने राजाओकी राजधानी थीविज़ थी। इखनातूनने सूरजके नामपर अपनी नई राजधानी बसाई और उस राजधानीके बाहर वह कभी न निकला। राजधानी आखेतातेनकी चहारदीवारीके भीतर बने रहना उमके लिए आसान इसलिए और भी हो गया कि उसने अशोकसे हजार वरम पहले यह तय कर लिया था कि वह देश जीतने और लड़ाई लड़नेके लिए अपनी नगरीसे बाहर नहीं जायगा। वह गया भी नहीं। दूरके सूबोने करबट ली पर वह हिला नहीं, अपने नये मज़हबका प्रचार करता रहा।

पुराने देवताओंके पुजारियोने कुफ़का फ़तवा दिया और उमने, जवाब-मे, उनकी भाफी छीन ली, उनकी दौलत ले ली, उनके देवताओंके इलाके ले लिये । इस सम्बन्धमे इखनातूनने काफी सख्तीसे काम लिया और खासी कट्टरता दिखायी । उसने पुराने देवताओंकी पूजा साम्राज्यमे बन्द कर दी और उनके मन्दिर वीरान कर दिये । उसके अपने देवता अतोनके दुष्मन देवता आमेनके लेखोंमें जहाँ-जहाँ नाम लिखे थे उसने सर्वत्र मिटवा दिये । उसके पिताका नाम आमेनहोतेप था जिसमे 'आमेन' शब्द लगा हुआ था । नतीजा यह हुआ कि जहाँ-जहाँ पिताका नाम आया था वहाँ-वहाँ उन पुराने देवताका नाम होनेके कारण पिताका आधा नाम भी मिटाना पड़ा ! अफ़सोस, पर कट्टरताका यह नतीजा तो होकर ही रहता है !

१५ सालके उस बालक इखनातूनका वह एकेञ्चरवादका सिद्धान्त तो निश्चय १३ वर्षके बाद उसके मरनेपर उसके शत्रुओंने मिटा दिया, पर धर्म और दर्शनके इतिहासमे दोनो अमर हो गये—इखनातून भी उसके मजहबका सिद्धान्त भी ।

इखनातूनकी दिमागी सूझसे बढ़कर अपने नये धर्मके प्रचारकी, इन्कलाबकी उसकी भावना थी, और उससे बढ़कर उसके प्रचारके लिए प्यार भरे शब्दोंका उसका व्यवहार था । इखनातून कवि भी था और अपने देवताके जमालको जिन पक्तियोंमे उसने व्यक्त किया है वे उपनिषद्के उद्गारोंमे कम चमत्कारी नहीं हैं, और अशोककी तरह हियासे निकलकर सुनने और पढ़नेवालोंकी हियामें जमकर बैठ जाती थी । तेल एल अमरना की चट्टानोंपर खुदी इखनातूनकी सूरज या आतोनके पीछेकी हस्तीके जलवेमे बनाई कुछ पक्तियाँ ये हैं —

जब तू पच्छिमी आसमानके पीछे डूब जाता है,
जगत् अँधेरेमे डूब जाता है, मृतकोंकी तरह;
हर सिंह तब अपनी माँदसे निकल पड़ता है;

साँप अपनी विलोसे निकल पड़ते हैं, उसने लगते हैं;
अधकारका राज फैल चलता है, सन्नाटा दुनियापर अपना साया
डालता चला जाता है ।

×

×

×

चमक उठती है धरा जब तू क्षितिजसे निकल पड़ता है ।
जब तू आसमानकी चोटीपर अतोनकी आँखसे दिनमे देखता है,
अँधेरेका लोप हो जाता है ।

जब तेरी किरनें पसरने लगती हैं, इसान मुसकरा उठता है,
जाग उठता है, अपने पैरोपर खड़ा हो जाता है, तू ही उसे
जगाता है ।

अपने अंगोको वह धो डालता है, लेबासको पहन लेता है;
फिर उगते हुए तुम्हारे लाल गोलेको हाथ उठाकर पूजता है,
तुमको माया टेकता है ।

×

×

×

नावें नीलकी धारामे चल पड़ती हैं, धाराके अनुकूल भी विप-
रीत भी ।

सड़कें और पगडडियाँ खुल पड़ती हैं, कि तू उग चुका है ।
तुम्हारी किरनोको परसनेके लिए नदीकी मछलियाँ उछल पड़ती हैं,
और तुम्हारी किरनें फैले समदरकी छातीमे काँध जाती हैं ।

तू ही माँके गर्भमे शिशुको सिरजता है,
आदमीमे आदमीका बीज रखता है,
तू ही कोखमे शिशुको प्यारसे रखता है जिससे वह रो न पड़े,
घाय है तू कोखके बालकके लिए ।

और तू ही जिसे सिरजता है उसमे साँस डालता है,
और जब वह माँकी कोखसे धरापर गिरता है,

उसके कण्ठमे आवाज डालता है,
उसकी जरूरतें पूरी करता है ।

×

×

×

तेरे कामोको भला गिन कौन सकता है ?
और तेरे काम हमारे नजरसे ओभल हैं, नजरसे परे ।
और मेरे देवता, मेरे मात्र देवता, जिसकी शक्तिका कोई दावेदार
नहीं,

तूने ही यह जमीन सिरजी, अपने मनके मुताबिक ।

×

×

×

तू मेरे हियेमें बसा है, तुझे कोई दूसरा जानता भी नहीं,
अकौला मैं, बस मैं तेरा बेटा इखनातून, जान पाया हूँ तुझे ।
और तूने ही उसे इस लायक बनाया है कि वह तेरी हस्तीको
जान ले ।

बाबुलका व्यापार

: १३ :

जिस प्रकार आल्प्स पार करनेपर यूरोपियनको एक नई दुनियाका अनुभव होता है, उसी प्रकार एशियायी पर्यटकको भी फारस, मीडिया या अजेमी ईराककी पहाड़ी भूमिमें उतरकर अरबी ईराककी राजधानी आधुनिक बगदाद या प्राचीन बाबुलके मैदानमें पहुँचनेपर होता है। वहाँके निवासियोंके रस्म-रिवाज, उनके रहनेके तरीके, पहनावे सभी कुछ नये होते हैं। एशिया और मीडियाकी पोशाक यद्यपि लम्बी होती है फिर भी आदमीके वदनपर चुस्त और सही रहती है परन्तु वहाँ बाबुलमें इसके विरुद्ध पोशाक ढीली-ढाली नीचे तक लटकती है। काली मेढकी खालकी टोपीके स्थानपर ऊँची षगडीके अनेक घेरे होते हैं और छुरी लगी कमरबन्दकी जगह कीमती शाल और बहुमूल्य खजर ले लेते हैं। एक आधुनिक यात्री लिखता है कि “खलीफाके नगरमें प्रवेशकर उसकी सड़कोको मैंने हर प्रकारके कपड़े पहने और हर रंगके आदमियोंसे भरा पाया। फारसके मकान छोटे हैं परन्तु बगदादके मकान कई मजिल ऊँचे थे और उनकी जालीदार खिड़कियाँ बन्द थी। विस्तृत बाजार लोगोंसे भरा था और मेरे चारों ओर अमूल्य दुकानें और काफी भवन थे। स्वरोकी आवाज और रेशमी पोशाककी सरसराहटसे जान पड़ता था कि जैसे मधुमक्खियोंके छत्तेके पास पहुँच गये हों। क्योंकि यद्यपि आज बगदादमें उसके प्राचीन गौरवकी छाया भर रह गई है तथापि वह अब भी एशियाका विशालकाय सराय है।” परन्तु वस्तुतः जीवनकी भाव-भंगियो और तौर-तरीकोमें कितना अन्तर पड़ गया है। फारसी दरबारकी रौनक गायब हो गई है, समाजकी शक्ल बदल गई है, नर-नारियोंके पारस्परिक सम्बन्ध अब उपेक्षाकृत कम नियन्त्रित है और

प्रत्येक वस्तुसे आमोद-प्रमोद और नगे विलासका परिचय मिलता है। यद्यपि ग्रीष्म ऋतुमें चमकती हुई धूपसे दिनमें भागकर निवासी अपने तहज्जानोंकी चरणलेते हैं तथापि रात्रिमें खुली छतोंपर, खुली हवामें गीतलताके वे आनन्द लेते हैं। नवम्बरसे फरवरी तकका सुन्दर मौसम ग्रीष्मकी असुविधाओंका प्रतिकार कर देता है, यद्यपि वामना उमड़ पड़ती हैं और इन्द्रियोंको हर प्रकारकी मोहक उत्तेजना मिलने लगती है।

जहाँ तक कि डमरू का सम्बन्ध है, सम्भवतः प्राचीनोंने भी इसी प्रकार अनुभव किया होगा। इसमें क्या कोई सन्देह है कि जो उन दिनों फारससे होकर फारस और मीडियाके राजकीय नगरोंसे व्यापारके उक्त महान् केन्द्रको जाते थे वे यही अनुभव न करते थे? परन्तु आधुनिक वगदाद उस पूर्वी जगत्की प्राचीन राजधानीके सामने क्या है? जब पूर्व और पच्छिमके और दक्षिणके व्यापार करनेवाले जहाजोंके व्यापारी वहाँ एकत्र होते होंगे, तब उसके नगरों और मैदानोंमें कितनी भीड़ दीख पड़ती होगी, जब खल्दी और ईरानी शाह अपने असह्य अनुचरोंके साथ यहाँ निवास करते होंगे तब इस नगरका गौरव कैसा रहा होगा, जब यह मसारके व्यापार और सारी जातियोंका आकर्षणका केन्द्र था तब उसकी शालीनता कैसी रही होगी? तब उन मैदानोंमें कितना जीवन इठलाता होगा, जहाँ आज भयानक नीरवता है, जो अब तक बहुतेकी पुकार या सिहकी गर्जनसे ही भग होती है।

यहूदी और ग्रीक लेखकोंने प्राचीन बाबुलका जो वृत्तान्त छोड़ा है, उससे वहाँके धन और गौरवका पता चलता है। यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि उन्हीं वृत्तान्तोंसे अनियमित विलास और उच्छृङ्खल व्यभिचारका परिचय भी मिला है। बाबुलियोंकी दावते असीम उन्मादकी होती थी और दावतेके बाद जिस उच्छृङ्खल आचरणका आरम्भ होता था उसका अनुमान करना कठिन है। आचारभ्रष्टता और नगी विलासिताका जो रूप प्राचीन बाबुली जीवनके इन अवसरोपर मिलता है वह इतिहासकी अन्य जातियोंमें

सर्वथा अप्राप्य है। जब एक ऐसी ही घृणित दावतके अङ्गुलीपर विजेता फारसियोने प्रवेश किया तब बाबुलके अभिजातकुलीय और राजा उन्मत्त विलासितामें डूब रहे थे। वेलशज्जार हज्जारो सम्भ्रान्त दरवारियोंके साथ शरावके दौरोंमें डूबा हुआ था जब अदृश्य हाथने राजकीय भवनकी दीवार-पर उसके अभाग्यकी भावी लिखी और उसे भयानक विपत्तिका बोध कराया। परन्तु आचरणकी यह भीषण उच्छृङ्खलता और पतन जितना पुरुषके आचरणमें प्रदर्शित होते उससे कहीं बढ़कर व्यापार नारियोंके जीवनमें दृष्टिगोचर होता। पूर्वार्त्य अन्त पुर और विशेषकर पूर्वी सुल्तानोंके हरम गरम और परदाकी पराकाष्ठा रहे हैं परन्तु बाबुली नारीके चरित्रमें उसका कहीं आभास नहीं। इसी कारण नवी जब बाबुलके पतनको विव्कारता है तब उसका वर्णन उस उन्मत्त विलासिनीके रूपमें करता है जो अपने नारीत्वसे उठकर दासत्वके गढेमें उचित ही जा गिरती है। इन विलासकी दावतोंमें नारी सर्वथा नगी शामिल होती थी और अपनी वेपद्गीके साथ ही वह गरमकी भी तिलाजलि दे देती थी। हेरोदोतस् तो यहाँ तक लिखता है कि बाबुलमें एक धार्मिक विधान भी था जिसके अनुसार प्रत्येक स्त्रीको मिलित्तके मन्दिरमें जीवनमें एक बार अपरिचितके साथ समागम करना पड़ता था और इस सम्बन्धमें वह अपने साथीको अपरिचित कहकर छोड़ नहीं सकती थी। इस विलासिताका प्रधान कारण निश्चय वह अनन्त धनराशि और वैभव था जो बाबुलके व्यापार द्वारा उस नगरमें धारासार बरसता था। जलवायु और धर्म उस घृणित व्यापारमें सहायक थे।

व्यापारकी दृष्टिसे बाबुलकी स्थिति एशियाके प्रत्येक प्रदेशमें सम्भवतः अच्छी थी। स्थल मार्गसे व्यापार तो उसके लिए सुगम था ही नदीका जलमार्ग भी व्यापार की कम सुविधा नहीं उत्पन्न करता था। दजला और फरात नामकी दो बड़ी नदियाँ इसके दोनों ओर बहती थी। वे एशियाके भीतरी देशोंके साथ इसके आवागमनके दो प्राकृतिक साधन

वन गई थी, और निश्चय फारसकी खाडीमे पोत-व्यापारियोंकी सुविधाएँ अरबकी खाडीसे कहीं अधिक थी। भारतका व्यापार भी बाबुलके साथ था और उसके कुत्तो तथा सिन्धु नामक मलमल कपड़ेके बाबुल आनेका वृत्तान्त तो बाइबिलमे भी मिलता है।

प्राचीन लेखक बाबुल निवासियोंकी विलासी और वैभवप्रिय लिखते हैं। उनके विलासके अनेक साधन और वस्तुएँ तो ऐसी थी जो बाबुलमे अप्राप्य थी और दूर देशसे आया करती थी। उनके लिवासमे सुविधा और उपादेयताके वजाय बहुमूल्यतापर कहीं अधिक ध्यान रक्खा जाता था। उनके सार्वजनिक अवसरो और यज्ञोमे धनका नितान्त अपव्यय होता था और जिन बहुमूल्य सुगन्ध द्रव्योंपर वे इतना खर्च करते थे वे केवल विदेशोंसे ही आते थे। कीमती तथा मालकी कच्ची सामग्री भी बाहरसे ही आती थी; उस देशकी मिट्टीमें वह किसी प्रकार उपजाई न जा सकती थी। उनकी अनेक नागरिक सस्थाएँ भी यह सिद्ध करती हैं कि उस नगरमें विदेशियोंका निरन्तर आना-जाना होता रहता था। इसीसे उनके उस व्यवहारका अर्थ लग सकता है जो वे अपने बीमारोंसे करते थे, उनके बीमारों बाजारमें खड़े कर दिये जाते जिससे आने-जानेवाले उनकी बीमारीके सम्बन्धमें प्रश्न करें और सहानुभूति अथवा अन्य प्रकारके अपने ज्ञानसे उन्हें रोगमुक्त करनेमे सहायता करे। मिलित्ताके मन्दिरमें होनेवाली वैश्यावृत्ति तथा कुमारियोंकी नीलामी भी इसी सिद्धान्तसे समझी जा सकती है।

इन व्यवहारोंसे निष्कर्ष निकालना चाहे जितना सही हो, बाबुलके व्यापारके सम्बन्धमें विस्तृत वृत्तान्त प्रस्तुत करना निश्चय कठिन है। व्यापार सम्बन्धी सामग्री ग्रीक और इब्रानी लेखकोंके वृत्तान्तोंमें ही कुछ हद तक मिल सकती है। यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि तत्सम्बन्धी श्रम व्यर्थ न जायगा और उसका परिणाम वह चित्र होगा जो, चाहे वह

अपने सर्वांग पूर्ण न हो, हमारे सामने एक स्पष्ट रूप-रेखा अवश्य प्रस्तुत कर देगा ।

इन सम्बन्धमें बाबुल द्वारा उत्पादित वस्तुओंपर एक नज़र डाल लेना उपादेय होगा । हम जानते हैं कि उनके वस्त्र कई प्रकारसे बुने होते थे । वे कुछ तो ऊन, कुछ रेशे और कुछ सम्भवतः सूतके बने होते थे । हेरोदोतस लिखता है — वे रेशे अथवा सूतका चोगा पहनते हैं जो पैरों तक लटकता है, उसके ऊपर एक ऊनी कपड़ा और एक सफेद कुर्ता पहनते हैं जो सबको ढक लेता है । निश्चय इतने भारी वस्त्रोंकी उस देशमें आवश्यकता न थी और वह सम्भवतः प्रदर्शनप्रियताके कारण ही प्रयुक्त होता होगा, हाँ, मर्दियोंमें उसका आकार-प्रकार अवश्य बदल दिया जाता होगा । उनकी बुनावटकी वस्तुएँ अपने देशमें ही नहीं उपयुक्त होती थी वरन् विदेशोंको भी भेजी जाती थी । गलीचे जितने रंग-विरंगे बाबुलमें बने थे उतने एशियाके किसी अन्य देशमें नहीं । उनके ऊपर जो अनन्त चित्र बने थे उनमेंसे एक वह भारतीय काल्पनिक जीव भी था जिसका सिर गरुड पक्षीका होता था, और जिसकी आकृति पर्सियों-लिसके भग्नावशेषोंमें अनेक बार मिल चुकी है । बाबुलको उसका ज्ञान सम्भवतः फारसके ज़रिये हुआ । विदेशोंमें इनका उपयोग हरमों और राजसभाओंमें होता था । फारसमें तो जितना इनका उपयोग होता उतना किसी अन्य देशमें न था । ईरानी अमीर केवल फर्शोंकी ही नहीं अपने पलंग और सोफोंको भी इन गलीचोंसे ढक लेते थे । उनकी प्राचीन समाधियाँ तो बराबर इन्हींसे अलंकृत होती थी । मम्राट् कुरूपकी समाधि-पर एक नीले गलीचेका अलंकरण है ।

बाबुली वस्त्रोंकी बाहर कम माँग न थी । उनमेंसे एक प्रकारके वस्त्र, जिनको ग्रीक मिन्दोनिज़ कहते थे, अत्यधिक मात्रामें प्रसिद्ध थे । ये साधारणतः सूतके बने होते थे और ये अपने रंगोंकी चमक और बुनावटकी बारीकीके कारण अत्यन्त मँहगे दामों विकते थे । मीडियामें

वने वस्त्रोंसे उनकी तुलना की जाती और वे राजाके परिधानमें ही काम आते थे । कुरूपकी समाधिपर भी वे मिले हैं । उस समाधिपर ईरानी सम्राट् द्वारा जीवनमें उपयुक्त होनेवाली सारी वस्तुओंका संग्रह है । यदि हम इस बातको याद रखें कि बाबुल एक ओर आयोनियाँ और दूसरी ओर अरब तथा सीरियाके कितना निकट था तो हमें वहाँके बुने कपड़ों और गलीचोंकी बारीकीपर कुछ भी आश्चर्य न होगा । आखिर इन देशोंमें समारकी सबसे अच्छी रुई पैदा होती थी ।

बुनाईके केन्द्र न केवल बाबुलमें ही बल्कि उस देशके अन्य नगरोंसे भी स्थापित थे जिन्हें फरात और दजलाके किनारे सेमीरेमिसने मीडिया और फारससे आई हुई वस्तुओंके बाजारोंके रूपमें स्थापित किया था । इन्हीं नगरोंमें देशी व्यापारकी आदतें भी थी । इनमें मुख्य नगर फरातके तटपर बाबुलसे पन्द्रह मील नीचे अवस्थित था जिसका जिक्र इतिहासमें कुरूपके कालसे भी पहले हुआ है । ये ही नगर फ्लेक्स और सूतकी बुनी वस्तुओंके केन्द्र भी थे और वे इतिहासकार स्त्राबोके समय तक उनके केन्द्र बने रहे ।

इनके अतिरिक्त बाबुली विलासकी अनन्त वस्तुएँ अपने देशमें प्रस्तुत करते थे । अपने उष्ण वातावरणमें रक्षा पानेके लिए वे मीठा जल प्रस्तुत करते थे । टहलनेके लिए पशुओंकी सुन्दर आकृतियोंसे अलंकृत मूठोंकी छड़ियाँ भी बाबुली नागरिकोंके हाथमें रहती थी । इन छड़ियोंकी मूँटें अक्सर रत्नजटित होती थी ।

कीमती पत्थरोंका प्रयोग मुहर करनेवाली अँगूठियोंके बनानेमें भी होता था और यह मुहर बाबुली कागजातपर दस्तखतका काम देती थी । बहुमूल्य पत्थरोंकी कटाईका काम जितनी सफाई और खूबमूरतीसे बाबुली करते थे शायद दुनियाकी किसी जातिने कभी नहीं किया । फ्रान्सीसी-दागके संग्रहमें जो एक गोल अँगूठीनुमा मुहर है वह लालकी बनी है । और उसके ऊपर एक सुन्दर छोटा अभिलेख खुदा है । उसके नाथ ही

ढीले बाबुली वस्त्रमे पक्षधारी इजेदकी सुन्दर मूर्ति भी है जो प्रत्येक हाथमे एक शतुर्मुख कुचल रही है । इममे सन्देह नही कि इन वस्तुओके उत्पादनमे विदेशोका व्यापार विशेष सहायक सिद्ध हुआ होगा । चूँकि इनके कच्चे मालकी अभिप्राप्ति वहीसे हुई होगी ।

ऊपरके वृत्तान्तसे स्पष्ट हो जायगा कि फारसके साम्राज्यके अनेक देशो-से बाबुलका गहरा व्यापार-सम्बन्ध था । फारम और मीडियाके श्रीमान् ही न केवल कला द्वारा उत्पन्न वस्तुओमे अपने मकानोको सजाते थे वरन् फारमका गाह भी अपने बहुसंख्यक सभ्रान्त अनुचरोके साथ सालका बड़ा भाग उस नगरमे बिताता था । इसके अतिरिक्त ईरानी साम्राज्यके बाबुली सूवेदार क्षत्रप भी उसी नगरमे निवास करता था जिससे वहाँके ऐश्वर्य और वैभवमे पर्याप्त अभिवृद्धि होती थी । फारस और बाबुलके इस घने सवन्धके कारण बाबुल और सूसाके बीचका देश एशियामे सबसे अधिक आबाद और उर्वर हो गया । सूसा और बाबुलके बीच एक प्रशान्त राजमार्ग भी था जिसपर विशाल ईरानी सेना बिना किसी असुविधाके अपनी गाड़ियो और रथोके साथ एक स्थानसे दूसरे स्थानपर पहुँच जाया करती । फारसके पीछेके देशोके साथ बाबुलका व्यापार-सम्बन्ध कितना घना था, यह कहना तो कठिन है परन्तु इसमे सन्देह नही कि भारत और उसके समीपके देशोसे भी उसका व्यापार होता था ।

इन विदेशोसे बाबुली जो चीजे मँगाते थे, कीमती पत्थर उनमे प्रधान था । इनका उपयोग जैसा ऊपर बताया जा चुका है मुद्रिकाओमे होता था । बतेशियस् तो स्पष्ट लिखता है कि यह पत्थर भारतसे आते थे जो उसके मरु प्रदेशकी सीमापर पाये जाते थे । आधुनिक यात्रियोके वृत्तान्तसे प्रमाणित है कि इस लेखकका वक्तव्य सर्वथा मान्य है और आज भी यहाँ अत्यन्त अमाधारण रूपमे नीलम पाये जाते हैं । भारतके अतिरिक्त नीलम बाख्त्रीके रेगिस्तान और अन्य उत्तरवर्ती देशोमे भी पाया जाता था । थियोफेस्टम लिखता है कि “उनको खोजनेवाले घोडेपर चढ़कर वहाँ उत्तरी

हवाके समय जाते हैं और जब वह रेतको उड़ा देती है तब वे उन्हें प्राप्त करते हैं।" वह एक स्थानपर फिर लिखता है कि "वास्त्रीमे लाये हुए सबसे अच्छे और बड़े पत्ते तीरमे हरक्यूलजके मन्दिरमें हैं" भारतसे आनेवाले रत्न पश्चिमी घाटके पहाड़ोंमें भी मिलते थे। ये रत्न अधिकसे-अधिक संख्यामे भड़ोच या प्राचीन बेरीगाजा और कम्पादाके पास भी मिलते थे। इन्हींके पासके समुद्र तटसे पश्चिमी माझियोका सवन्ध भी था। ऊपर बताया जा चुका है कि वाबुलमे भारतसे कुत्ते भी आते थे। इन कुत्तोंकी नस्ल ममारमे सबसे बड़ी और मजबूत होती थी और इसी कारण वे बनैले जन्तुओंके शिकारमे काम आते थे। वे सिंह तकसे लड़ जाते थे और उनपर वे उन्हें देखते ही हमला करते थे। इस प्रकारके कुत्तोंकी एक नस्ल सिकन्दरने भी पंजाबमें देखी थी और एक कुत्तेको उसने शेरसे लड़ाया भी था। ईरानी तो शिकारसे बड़ा प्रेम करते थे और उसे व्यायाम समझते थे। इसी कारण ये कुत्ते भी उनकी आवश्यकता सिद्ध हुए और बादमे ऐगकी भी एक चीज़ समझे जाने लगे। ईरानी उन्हें बड़ी संख्यामे रखते और अपने साथ यात्राओं और युद्धोंमे ले जाते थे। इन कुत्तोंपर वे काफी धन व्यय करते थे। क्षयार्पके सम्बन्धमे हेरोदोतस् लिखता है कि वह अनन्त संख्यामे कुत्ते लेकर ग्रीसपर चढ़ाई करने गया था। वाबुलका क्षत्रप एक तो कुत्तेको इतना पसन्द करता था कि उसके चार नगरोंकी आय केवल इन्हीं कुत्तोंपर व्यय होती थी और वे नगर अन्य करोंसे मुक्त थे। इनमे व्यापार भी भारतसे काफी होता होगा यद्यपि इनकी नस्ल वाबुलमे भी कालान्तरमे उत्पन्न की जाने लगी होगी।

क्वेवियम्की रायमे, जहाँसे ये कुत्ते आते थे वहीसे बहुमूल्य पत्थर भी आते थे। और इस प्राचीन ग्रन्थकारका यह वृत्तान्त एक आधुनिक पर्यटकने अनुमोदित कर दिया है। वेनिसका यात्री मार्को पोलो अपने भ्रमण-वृत्तान्तमें भारतके कुत्तोंका भी वर्णन करता है। वह लिखता है कि वे इतने ताकतवर थे कि सिंहोंको भी फाड़ डालते थे।

तीसरी वस्तु जो वावुली इस भागमें प्राप्त करते थे वह थी कोचीन या भारतीय लाह । उसके अतिरिक्त अनेक रंग भी वहाँसे आते थे । लाहके कीड़े और उसके वृक्षका प्राचीनतम उल्लेख क्तेसियम्के वृत्तान्तमें मिलता है । उसकी रायमें यह उस देशका निवासी है जहाँसे सिनपुका निकास है । भारतीय इससे अपने वस्त्र रंगते हैं जिनकी छवि फारसके रंगोंसे कही सुन्दर होती है । इनका एक और उपयोग भारतीय नारियाँ करती थी जिसका उल्लेख क्तेसियम् नहीं कर सका है । वे इससे अपने होठ और पाँवके तलवे भी रंगती थी । संस्कृतके कवियोंने इनसे रंगे होठे और विशेषकर पाँवोका प्रभूत वर्णन किया है ।

इरैस्तोथेनीजके आधारपर स्त्राबोने इस सम्बन्धमें जो लिखा है उससे उन वणिक्पथोका पता चलता है जिनसे होकर फारसके सीमावर्ती भारतीय प्रदेशोंसे माल ईरानी नगरों, विशेषकर वावुलको, जाया करता था । वह वणिक्पथ उर्वर और घने आबाद प्रदेशोंसे होता हुआ पहले उत्तर दिशाकी ओर जाता जिससे मीडिया और फारसके बीचकी मरुभूमिमें बसने वाली खूनी जातियोका खतरा न रहता । दक्षिणके रेगिस्तानसे कास्मियनकी राह चलकर यह हिरकेनिया और एरिया जा पहुँचता । एरियामें हिरकनी और पार्थव पहाड़ोंके निचले वनोंसे होकर फिर यह पथ उत्तर वाख्त्री (वैक्ट्रिया) की ओर मुड़ जाता । इसी राहसे सिकन्दरने भी वाख्त्रीपर हमला किया था । और यद्यपि वह सुविधाके अनुसार पहाड़ी जातियोपर आक्रमणके अर्थ जब-तब यह मार्ग छोड़ देता था, बार-बार वह लौटकर डम्पीपर चल पड़ता था । एरियन डम्को महान् आक्रमण-मार्ग कहता है ।

एरिया तक तो भारतका वणिक्पथ यही था । यहाँसे दो रास्ते फूटते थे, एक उत्तरको वाख्त्री जाता था और दूसरा पूर्वकी ओर । पूर्वकी ओर जानेवाला मार्ग तीन रास्तोमें बँट जाता, जिसमेंसे एक सीधा भारत पहुँचता । दूसरा भी उसी ओरसे संभवतः दक्षिण घूमकर पहुँचता और

तीसरा उत्तरकी ओर मुड़ जाता। इसी तीमरे मार्गके जरिये भारत और वाख्त्रीके बीच यातायात होता। उसकी राजधानीका नाम भी वाख्त्री था और वह पूर्वी एशियाका व्यापार-केन्द्र था।

उत्तरी भारतके सौदागर उत्तरकी राहसे वाख्त्री पहुँचते और वहाँ अपने रग बेचते। फिर वे कारवाँ बनाकर गोबीके रेगिस्तानकी ओर पहुँचते जहाँसे पश्चिमी एशियाके लिए रग और सर्वोत्तम ऊन जाता। इसी गोबी रेगिस्तानमें सोना पाया जाता था। क्लेसियस् लिखता है—
“जिस मरुभूमिमें सोना निकलता है और जहाँ गरुड होता है वह अत्यन्त उजाड़ है। भारतीयोंके पड़ोसी वाख्त्री निवासी कहते हैं कि गरुड स्वर्णकी रक्षा करते हैं, यद्यपि भारतीय इसे अस्वीकार करते हैं। उनका कहना है कि गरुड केवल अपने बच्चोंकी रक्षाके लिए मुस्तैद रहते हैं। भारतीय हजार दो हजारकी सख्यामें सगस्त्र होकर उम मरुभूमिमें जाते हैं। परन्तु वे एक बार उधर जाकर तीन-चार वर्षसे पूर्व नहीं लौट पाते।” स्पष्ट है कि ये भारतीय उत्तरी प्रदेशोंके थे और उल्लिखित मरुभूमि गोबीकी थी।

स्त्राबोने लिखा है कि किस मार्गसे बाबुलके भाण्ड मेडिटरेनियन सागर तटको ले जाये जाते थे। यह मार्ग मैसेपोतामियाके ठीक बीचसे उत्तरकी ओर चलता और पचीस दिन चलकर अन्त्येम्सियाके पास फरात पहुँचता। वहाँसे पश्चिम मुड़ यह सागर तटपर जा पहुँचता। इस मार्गपर प्रबल कारवाँ ही चल सकते थे क्योंकि राहमें खूनी जातियोंके आक्रमणका बड़ा भय रहता था। अनेक बार तो उनको लूटसे बचनेका कर देकर जाना होता। यही मार्ग संभवतः ईरानी शासनमें भी प्रयुक्त होता रहा।

सारदिस और एशिया माइनरके अन्य ग्रीक व्यापारी नगरोंको जाने-वाले एक दूसरे नैन्त्य-मार्गका विस्तृत वर्णन हेरोदोतस्ने किया है। इसे ईरानी सम्राटोंने प्रभूत व्ययसे निर्मित किया था। इसके निर्माणका प्रधान कारण और आवश्यकता राजनीतिक थी। ईरानी ग्रीकोंके साथ

युद्धके अवसरोपर जितनी प्रधानता एशिया माइनरको देते उतनी अपने और किसी सूबेको नहीं और उस प्रान्तके साथ वे सर्वदा यातायात द्वारा सम्पर्क बनाये रखना चाहते । परन्तु हेरोदोतस्के वृत्तान्तसे तो प्रमाणित है कि ईरानी नगरोको एशिया माइनरसे जोड़नेवाले इस प्रगस्त मार्गपर कारवाँ भी चलते थे । उसका कहना है कि यह मार्ग बाबुलसे नहीं सूसासे चलता था परन्तु इन दोनों नगरोका पारस्परिक सम्बन्ध इतना गहरा था कि इस वक्तव्यसे मार्गके मूलके विषयमें कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता ।

इसी प्राचीन मार्गपर इस्पहान और स्मिरनाके बीच आज भी कारवाँ चलते हैं । फ्रेंच यात्री तावर्नियेने इसका पूरा वर्णन किया है । आज यह मार्ग स्मिरनासे तोकात और तोकातसे एरिवान जाता है । इस मार्गके केवल उत्तरार्द्धमें परिवर्तन हुआ है क्योंकि इस्पहान जानेके लिए यात्रियोंको उस मिह्र झीलके बाद उत्तर-पूर्व फिर जाना पड़ता है । इसके विरुद्ध प्राचीन यात्री इतना पूर्व न जाकर दक्षिणकी ओर बढ़ दजलाका तट पकड़ लेते थे ।

फिर एक विषयमें, हेरोदोतस्के वृत्तान्तानुसार, प्राचीन और अर्वाचीन मार्गोंमें समता थी, दोनों लम्बी राहका अवलम्बन करते जिससे वे आवाद प्रदेशोंसे होकर जा सकें और दस्युओंके आक्रमणोंसे बच सकें । सीधा रास्ता मेसोपोतामियाँके मैदानोंसे होकर जाता जहाँ रक्तपिषामु जातिओंकी घुमक्कड़ प्रवृत्तियोंके कारण रक्षाका सर्वथा अभाव होता । इसी कारण प्राचीन और अर्वाचीन दोनों कालोंमें यात्राका मार्ग उत्तरकी ओरसे अर्मनी पहाड़ोंकी छायामें होकर जाता जिससे यात्रीकी रक्षा हो सकती ।

कारवाँकी यात्राकी विविध मजिले नियत थी । हेरोदोतस्के विचारसे इन मजिलोंकी दूरी सात-आठ घंटोंकी यात्रा थी । और तावर्नियेके वृत्तान्तमें प्रमाणित है कि ठीक इतनी ही दूरी मालसे लदे हुए ऊँटोंके कारवाँ एक दिनमें तै कर पाते थे । परन्तु नि सन्देह घोड़ोंके कारवाँ इस परिमाणसे

कही अधिक तेज चलते थे । चूँकि यह मार्ग अत्यन्त निरापद था, इसमें मंदेह नहीं कि सौदागर और यात्री अकेले भी इसपर चला करते थे ।

बाबुलका एक तीसरा व्यवसाय-मार्ग अर्मनीकी दिशामे जाता था, उत्तरकी ओर । अर्मनी सौदागरोको फरातके जलमार्गका लाभ था और उसी मार्गसे वे अपनी वस्तुएँ, विघेपकर गराव, बाबुल पहुँचाते थे । हेरो-दोतस्ने इस जल-यात्राका उल्लेख किया है और उसके वृत्तान्तसे जान पड़ता है कि अर्मनी जहाजों या बँधे वेडोंकी बनावट दजलामे चलनेवाले उन आजके ही जहाजोंकी-सी थी जिन्हे 'किलेत' कहते हैं । इन नावोंका पंजर मात्र लकड़ीका था जिसके ऊपर चमड़ा चढ़ा होता था और नरकटसे वह नीचे पाट दिया जाता । उसका आकार अण्डेका-सा हो जाता । उनमें सौंदर्यकी चीजें विघेपकर गरावके भारी पीपे भर दिये जाते और डाँडोंके सहारे धारामे वे चल पड़ती । ये नावें बड़ी-छोटी सभी प्रकारकी थीं । हेरोदोतस्ने कुछ १२००० टन तक माल ढोनेवाली देखी थी । बाबुल पहुँचकर सौदागर मालके साथ-साथ नावका पंजर बेच डालते और साथ लाये गधोंपर खाले लादकर स्वदेग लौट जाते । वह लिखता है कि धारा इतनी तेज थी कि नावें उसमें लौट ही न सकती थी । इसी प्रकार अर्मनीमें भी जो नावें डैन्यूवकी राह बिना जाती हैं वे मालके साथ स्वयं भी विक जाती हैं ।

इस प्रकार बाबुलका व्यवसाय एशियाके दूर-दूरके देशोंको छूता था, अपने देशकी उपज वहाँ पहुँचाने और उससे अधिक अपनी आवश्यकताकी वस्तुएँ प्राप्त करनेके लिए । बाबुलका नगर-जीवन इतना विलासप्रिय था कि दूसरी विविध आवश्यकताओंकी पूर्ति केवल उस देशकी उर्वरतासे न हो सकती थी, उस कालकी मारी सभ्य जातियोंके व्यापार का उसमें योग था ।

अफ्रीकाका महाद्वीप अब-महाद्वीप कहलाता है क्योंकि उसके सबसे बड़े हिस्सेपर अज्ञानका अँधेरा छाया रहता है। समुद्रसे लगे चारो किनारोको छोड़कर बाकी समूचा महाद्वीप घने आदिम जंगलोंसे ढका हुआ है। पच्छिम-दक्खिन और पूरवके किनारोपर कुछ गहराई तक समय-समयपर यूरोपकी जातियोने हमले करके अपनी वस्तियाँ वसा ली है या अपने साम्राज्य खडे कर लिये है। सहाराके उत्तरमे भू-मध्य सागर तक हब्शी-इस्लामी या अरबी जातियाँ बसी है। मिस्रपर तो बड़े प्राचीन-कालसे ही एक महान् सम्यताका अधिकार हो चुका था और वहाँ अरबोंकी हुकमत जमनेके बाद नूबिया और सहारा तककी सारी हब्शी जातियाँ मुसलमान हो गई। पास ही अवीसीनिया या एथियोपियाका ससारमे सबसे पुराना ईसाई राज्य है। इन जगहोंमें मिली-जुली हब्शी जातियाँ रहती हैं जो, चाहे मज्रहवसे मुसलमान या ईसाई है, बोलती वे अपनी-अपनी हब्शी बोलियाँ ही है।

सहाराके दक्खिन दूर तक तीनो दिशाओंमें फैली अनेकानेक हब्शी जातियाँ रहती हैं जिनकी अपनी-अपनी बोलिया है, अपनी-अपनी लोक-कथाएँ है, अपनी-अपनी किंवदन्तियाँ और अपनी-अपनी कहावतें है। यही उनका साहित्य है—लोककथाओं, किंवदन्तियों और कहावतोंके आधारपर खडा। इनमे उन हब्शीयोका भी साहित्य है जो अब अफ्रीकामे नहीं रहते, कनाडा और अमेरिकामें रहते है और जिन्हे “नीग्रो” कहते है। इन्हे यूरोपीय जहाजोंके मालिक अफ्रीकाके सागर तीरकी इनकी वस्तियोंपर छापे मारकर सदियों पहले पकड ले गये थे और उन्हें यूरोपके अनेक

देशोमे और विशेषकर अमेरिकामें गुलाम बनाकर रख लिया था। गुलामीके खिलाफ कानून बन जानेके कारण यूरोपसे तो नीग्रो ह्विशयोका खात्मा हो गया पर विशेषतः उत्तरी और दक्खिनी अमेरिकामे सब जगह बड़ी म्ख्यामे आज भी वे वसे मिलते हैं। स्वाभाविक ही वे अपनी लोककथाओका साहित्य जहाँ-जहाँ वे गये हैं वहाँ-वहाँ अपने साथ लेते गये हैं। जहाँ-जहाँ वे वसे हैं वेशक वहाँ-वहाँके पुराने वाशिन्दोकी कथाओका असर उनकी कथाओपर पडा है। इस प्रकार अमरीकी नीग्रो-ह्विशयोके साहित्यपर रेड-इंडियनोके साहित्यका खासा असर पडा है, यो उनका हृदय गुड अफ्रीकी आज भी बना हुआ है।

साहित्यसे हमारा मतलब यहाँ सिर्फ लोक-साहित्य यानी लोक-कथाओ और किंवदन्तियोंसे है। कारण कि ललित साहित्य इतिहासकी ही तरह प्रगतिशील और सम्यक्ताका अंग होता है। इतिहास और सम्यक्ता दोनो तेज होते हुए परिवर्तनसे बढ़ते हैं। आदिम जातियोका रहना-सहना परम्पराओ और रूढियोसे इस कदर जकडा रहता है कि उनकी जीवनचर्यामे परिवर्तन बहुत कम होते हैं। इसीसे उनमे सम्यक्ता नही, इतिहास नही, ललितसाहित्य नही।

पर इसी कारण लोक-साहित्यकी उन जातियोमे विगेष अधिकता होती है और उनके जीवनकी रंग-रगमे कहानियाँ और किंवदन्तियाँ रसी रहती हैं। यहाँ हम उन्ही अफ्रीकी ह्वी जातियोकी लोककथाओ, किंवदन्तियो, गरज कि उनके साहित्यका जिक्र करेगे।

पिछले सालोमे अनेक यूरोपीय विद्वानोने जुलू, थोगा, लाम्बा, डला बुद्ध, चग्गा, कम्बा, योरुवा, अशान्ती, हौसा, गुरो, गागू, आदि अनेक ह्वी जातियोमे प्रचलित आठ-दस हजार कहानियाँ छापी हैं। पर इन कहानियोकी सख्या इतनी ही नही, लाखोमें है और पण्डितोका अटकल है कि ऐसी कहानियोकी मख्या करोड ढाई-तीन लाख तक पहुँच जायेगी।

स्वयं इन जातियोंके सयानोने अपने इस लोकसाहित्यमें वर्गीकरण किये हैं और इन्होंने अपने पौराणिक विश्वासों और साधारण लोककथाओं या किंवदन्तियोंमें भेद किये हैं। इस प्रकार उन्होंने अपने साहित्यके प्रायः ६ वर्ग किये हैं। पहला वर्ग उन किंवदन्तियों या पारिवारिक कहानियोंका है जिनमें जानवरोंका भी इस्तेमाल हुआ है और जानवर आदमीकी तरह बातचीत और आचरण करते हैं। इन कहानियोंको वहाँ “मि-सोसो” कहते हैं। दूसरा वर्ग “माका” कहलाता है जिनमें साधारण चुटौली कहानियाँ होती हैं। तीसरा वर्ग प्रायः ऐतिहासिक कहानियोंका है और उनमें जातियोंकी पुरानी घटनाओंका जिक्र होता है। उन्हें “मालुन्दा” कहते हैं। चौथा वर्ग कहावतोंका है और “जि-सावू” कहलाता है। पाँचवें वर्गमें गीत है और छठेमें पहेलियाँ। पहेलियोंको हब्बी लोग ‘जिनोगो नोगो’ कहते हैं। इस साहित्यका एक दूसरा वर्गीकरण इस प्रकार भी किया जा सकता है—

(१) जानवर सम्बन्धी कहानियाँ, (२) दैत्य और दानव सम्बन्धी कहानियाँ, (३) हृद्दियोंके जीवन सम्बन्धी कहानियाँ, (४) पौराणिक कथाएँ और किंवदन्तियाँ और (५) बाहरसे आई हुई कहानियाँ।

इन कहानियोंमें अनेक ऐसी चक्करदार हैं जिनमें कहानीके भीतर कहानी खुलती चली जाती है। उनमें राजाओं और उनकी प्रजाओंका वयान है, जानवरों और अलौकिक जीवों, देवताओं और दानवोंका। जानवरोंकी कहानियोंमें कछुए और खरगोशका जिक्र होता है, जहाँ जानवर अपनी चालाकीका वार-चार परिचय देता है। इस प्रकारकी चक्करदार कहानियाँ कछुए और खरगोशकी कहानियोंके अलावा ‘यो’के सम्बन्धमें भी कही गई हैं जो घूर्त और पेटू हैं। एक दूसरा चक्कर जुडवे भाइयोंकी कहानियोंका है, तीसरा सयाने बालककी कहानियोंका, चौथा मातृहीन बालककी कहानियोंका और पाँचवाँ शिकारीकी कहानियोंका। और इस प्रकारकी कहानियोंके चक्कर अफ्रीकाके साहित्यमें असीम हैं।

और वे उन कहानियोंसे विलकुल अलग हैं जो पौराणिक और ऐतिहासिक कथाओंकी हैं। इन चक्करदार कहानियोंमें एकका दूसरी कहानीसे सम्बन्ध बदलेका सूत कायम रखता है। एकमें हारा हुआ जानवर दूसरेमें जीते हुए शत्रुको हरानेकी कोशिश करता है। इसीलिए अधिकतर चक्करकी अगली कहानियाँ एक खास इवारतसे गुरु होती हैं, जैसे, “तुम्हे याद होगा कि किस तरह कछुआ हिरनसे दौड़में बाजी जीतकर घर लौटा था ” या “जेलसे निकलनेके बाद मकड़ीने अब उस हाथीसे बदला लेनेका निश्चय किया जिसने उसे जेलमें डाला था।” इन जानवरोकी कहानियोंमें भी हमेशा सिर्फ जानवर ही नहीं होते, उनमें अनेक बार आदमी भी अपने कारनामे दिखलाता है। एक बड़ी प्रचलित कहानीमें जिक्र है कि आदमीको जानवरोकी बोली इस शर्तपर सिखाई गई है कि वह फिर दूसरोको वह बोली न सिखाये, और शर्त तोड़नेपर उसे बदलेमें अनेक मुसीबतें झेलनी पड़ी हैं। अफ्रीका और अमेरिकाके हव्शियोंमें अनेक कहानियाँ इस तरहकी भी कही जाती हैं जिनमें जानवरो द्वारा खतरेसे बचाये गये आदमियोंकी उनके प्रति नमकहरामीका बयान हुआ है। जानवरोकी इन कहानियोंमें पौराणिक कहानियाँ और उनको स्पष्ट करनेवाली दिगर कहानियाँ, दोमानी कहानियाँ, शिक्षाप्रद और नीतिपरक कहानियाँ सभी भरी पड़ी हैं। कुछ कहानियोंमें देवता भी पात्र बनकर आते हैं और आदमियोंकी तरह या अलौकिक काम करते हैं। अनेक पौराणिक कहानियोंमें आदमियोंको अपने शिकजेमें जकड़नेवाली मौतका जिक्र हुआ है। अशान्ती नामक हव्शी जातिकी कहानियोंमें सबसे लोकप्रिय वह है जिसमें मकड़ी अनान्सी चतुराईसे अनेकानेक असम्भव कार्य करती है और आकाशके देवता नियामेको मजबूर करती है कि वह “न्यानकौनसेम” कहानियाँ (आकाश-देवताकी कहानियों) को बदलकर उनका नाम “अनानसेसेम” (मकड़ीकी कहानियाँ) नाम दे दे।

कहानियोंके पौराणिक विश्वास भिन्न-भिन्न जातियोंमें भिन्न-भिन्न

मात्रामें दर्शाये गये हैं। इस प्रकारकी पवित्र कथाएँ ससारकी सृष्टि, देव-ताओंके जन्म, दुनियामें उनके कारनामों, उनके आपसी और मनुष्यसे सम्बन्ध, जादू आदिसे ताल्लुक रखती हैं। वे धार्मिक क्रियाओं और कर्मकाण्डको स्पष्ट करती हैं। अनेक पौराणिक कहानियाँ तो कुछ परिवारोंकी निजी हैं जिनका काम जातियोंके सामूहिक सम्बन्धपर प्रकाश डालना है।

हब्शी लोककथाका एक प्रधान वर्ग ऐतिहासिक और राजनीतिक कहानियोंका है। इनका नाम प्राचीन परम्पराको कायम रखना, बीते हुएको फिरसे जगाना, मनोरंजन करना या उपदेश देना है। जातिके बड़े-बूढ़े अक्सर ये कहानियाँ कहा करते हैं।

पर अफ्रीकी लोककथाका प्राण तो जानवर सम्बन्धी कहानियाँ हैं। इनका विस्तार अफ्रीकाकी पुरानी दुनियासे अमेरिकाकी नई दुनिया तक है। इनमेंसे कुछकी ओर यहाँ इशारा किया जा सकता है। एक लोकप्रिय कहानी रस्साकशीकी है। उसमें छोटा कमजोरपर धूर्त जानवर अपनेसे बहुत बड़े जानवरसे रस्साकशीकी वाजी लगाता है। साथ ही वह ऐसी ही वाजी एक दूसरे, पहले जैसे ही मजबूत, जानवरसे लगाता है। फिर दोनोंको वह एक दूसरेसे अनजाने, एक दूसरेकी आँखोंसे ओझल, रस्साकशीमें भिडा देता है। दोनों समझते हैं कि उनका दूसरा प्रतियोगी स्वयं वाजी लगाने-वाला कमजोर जानवर है। इस प्रकार दोनोंको भिडाकर छोटा जानवर उनसे वाजी जीत लेता है। यह कहानी हब्शियोंमें इतनी लोकप्रिय है कि यह पुरानी दुनियाके सेनेगल, आइवरी कोस्ट, सुदान, तोबोलैण्ड, दाहोमी, नाइजीरिया, कालावार, गवून, कामरून, कांगो और दक्खिनी तथा पूरबी अफ्रीकामें और नई दुनियाके अमेरिका, बहामा, हाइती, तृप्तिदाद, डच-गायना और ब्राज़ील सर्वत्रकी हब्शी जातियोंमें कही जाती है।

इसी प्रकार तार-बालककी कहानी इतनी लोकप्रिय है कि वह नीग्रो जातियोंमें सर्वत्र कही जाती है। ऐसी ही लोकप्रिय वह कहानी है जिसमें

छोटा और कमजोर पर चालाक जानवर भारी-भरकम विपक्षीको हराकर अपना चढ़नेका घोडा बना लेता है। एक और लोकप्रिय कहानी उस कछुएकी है जो हिरन, खरगोश आदि जानवरोंसे स्वयं आहिस्ता चलनेवाला होकर भी दौड़मे बाजी जीत जाता है। ऐसी कहानीमे कछुआ अपने अनेक कछुए-साथियोंकी मदद लेता है और उनको दौड़की राहमे जगह-जगह तैनात कर देता है। आखिरी कछुआ जीतकी मजिलके विलकुल पास होता है और प्रतिद्वन्द्वीके पहुँचनेके पहले ही मजिल छू लेता है, इस प्रकार कछुएकी जीत हो जाती है और उमका प्रतिद्वन्द्वी तेज दौड़ाक होकर भी असलियत न जानकर हार जाता है।

कुछ कहानियाँ ऐसी भी हैं जो केवल प्रादेशिक हैं और कुछ ही इलाको-मे प्रचलित हैं। इनमेसे एक वह है जिसमे धूर्त जानवर हकीम, धाय या नौकर बनकर किसी बड़े जानवरके बच्चेको सँभालनेका दम भरता है और एक-एक बच्चेको रोज़ खाकर बड़े जानवरका सर्वनाश कर देता है। इसी तरहकी एक दूसरी कहानीमें चालाक जानवर एक दूसरेके दुश्मन जानवरोंसे उधार रुपये ँठ लेता है और चतुराईसे एकको दूसरेसे ऐसा भिडा देता है कि जब महाजन कर्जदारसे रुपये माँगने जाता है तब दोनो लडकर नष्ट हो जाते हैं और सच्चा कर्जदार कर्ज देनेसे बरी हो जाता है।

फिर ऐसा भी नहीं होता कि चतुर जानवर सदा जीत ही जाता हो। अनेक बार तो खुद उसे भी अपने मुँहकी खानी पडती है। जैसे तार-बालक-की कहानीमे चतुर जानवर पकडकर अपने कियेका मजा चखाया जाता है। एक पुतलेपर तारकोल या गोद-सी चीज़ लेप दी जाती है जिससे चतुर जानवर अनजाने चिपककर पकड जाता है। इसी तरहकी एक कहानी गोल्डकोस्टके हविश्योंमे कही जाती है, जो इस प्रकार है। मकडा ससारकी नारी बुद्धिमानी एक ताबीज़मे भरकर उसे एक पेडमे चुरा देता है ताकि उनका फायदा वह अकेले ही उठा सके। पेडपर रखनेके लिए चढ़ते समय

मकड़ा ताबीजको गलेमें डाल लेता है पर छातीपर उसके पड़े रहनेकी वजहसे वह घिसटकर पेड़पर चढ़ नहीं पाता। आखिर झल्लाकर वह ताबीजको ज़मीनपर पटक देता है और बुद्धिमान्नी केवल उसीकी होकर नहीं रह पाती, दुनिया भरमें फैल जाती है।

जानवरोकी इन कहानियोमें मनोविज्ञान और सामाजिक बोधका एक भान होता है। बड़े और छोटेके सम्बन्धकी नैतिकतापर इन कहानियोपर खासा असर है। मकड़ी, खरगोश, कछुआ, हिरन कैसे रह पाये, जब शेर, हाथी, भैंसे और दूसरे बड़े जानवर उनके सर्वनाशका प्रयत्न सदा करते रहते हैं ?

अफ्रीकाके जंगलोकी ज़िन्दगी कुछ आमान नहीं है। वहाँ घास खानेवालोसे लेकर आदमखोर तक पाये जाते हैं और सम्यताके अभावमें उम अराजक दुनियामे जिसकी लाठी उसकी भैंसका राज है। फिर भी उचित और अनुचितका मेल और बुरेका विचार सब जगह सभी काल होता आया है, वहाँ भी होता है। इसलिए इन कहानियोमें कम-से-कम आचारत यह दिखानेकी कोशिश की जाती है कि कमजोर दिखनेवाला जीव अमलमें कमजोर नहीं होता बल्कि अक्लसे बड़ेसे बड़े और मजबूतसे मजबूत जानवर तकको हरा सकता है। तभी मजबूतके बीच कमजोरकी वकत हो सकती है और उसकी ज़िन्दगी निभ सकती है वरना मजबूतोकी हस्तीके सामने भला उसकी विसात ही क्या है। पर जैसे इस कुदरतकी बनाई ज़मीनपर घासका तिनका और वरगद दोनों रहते हैं, उसपर चीटी और हाथीको, खरगोश और शेरको एक साथ रहनेका हक होना चाहिए।

तारकोल या गोदवाली शेखचिल्लीकी कहानियाँ हिन्दुस्तान, यूरोप और अफ्रीका सर्वत्र कही जाती हैं। उनका आरम्भ हिन्दुस्तानमें हुआ या अफ्रीकामें, यह कहना कठिन है, गो इसमें कोई शुबहा नहीं कि ये कहानियाँ यूरोपमें हिन्दुस्तानसे पहुँची। जानवरोकी कहानियाँ, भारत और यूनान दोनों जगह कही जाती थी। भारतकी पंचतंत्रकी कथाएँ और यूनानकी

ईसोपकी कहानियाँ जानवरो और चिड़ियोंसे सम्बन्ध रखती हैं । इसमें तो सन्देह नहीं कि इन दोनों देशोंने कहानियाँ एक दूसरेसे ली होगी, खासकर इसलिए भी कि उनकी जुवानें दूर-दराजके जमानेमें एक-सी ही थी । पर उनके और अफ्रीकावालोंके बीच मिलती-जुलती कहानियोंका फेर-बदल कैसे हुआ, यह कह सकना आज कठिन है । अफ्रीकाकी कहानियोंमें जानवरोकी प्रधानता है और वही बात अपने देशकी पञ्चतन्त्रकी कहानियोंमें है । कुछ अजब नहीं कि एकने दूसरेसे, या असलमें दोनोंने दोनोंसे लिया हो । बात चाहे जो रही हो, जाहिर है कि इन कहानियोंने अफ्रीकाके घने जंगलोंमें बसनेवाले कलाहीन जातियोंका हज़ारों सालसे मनोरजन किया है और उनके लोक-साहित्यको सम्पन्न किया है ।

यूनानी और रोमन पुराण कथाएँ

: १५ :

जब सम्यता न थी तब भी विश्वास थे । विश्वास तर्क सम्मत भी होते हैं, अन्वविश्वास भी । जब हम विला वजह वगैर तर्क या बुद्धिका इस्तेमाल किये, विश्वास करते हैं तब उसे अन्वविश्वास कहते हैं । आदिम इनसान इस तरहके अन्वविश्वासमोका भरकज था । वह अचरज करता था पर अचरजकी चीजका सही अर्थ या कारण नहीं बता पाता था, गो उमका अर्थ या कारण बतानेकी कोशिश वह जरूर करता था । अक्सर उसका अटकल डरसे जुड़ा होता था । इससे घटनाओकी उसकी व्याख्या भी अधिकतर ख्याली होती थी, जिमका कोई बौद्धिक आधार न होता था ।

पर आदिम इनसान सोचता था, गुनता था, रहस्यकी गाँठ खोलनेकी कोशिश करता था । नदी वहती है, झरना गिरता है—उसकी समझमे यह अकारण ही न था । वह सोचता—नदीके जलमें कुछ जरूर है जो काँपता हुआ वहता है, झरनेमे कुछ जरूर है जो अपने आप तरल होकर भी, अनायास सैकड़ो फुट ऊँचेसे गिरकर भी, नीचेकी चट्टानोको चूर-चूर कर देता है । बीज मिट्टीमे पड़ता है, जमीनकी छाती फाड उसका अँखुआ निकल पड़ता है, पौध लहराने लगती है और हरा-भरा पेड एक दिन फैले वरगदकी जटाएँ बन अनेकानेक वरगद बन जाता है । उसमे कुछ है जरूर जो गुठलीमे पोधा और पौवेसे बिगाल तने और अनगिनत डालोवाला पेड बन जाता है । वह आदिम इनसान जलमें, जगलमे, हवामे सर्वत्र कुछ खोजता, उससे डरता, और काँपते हाथोंमे उसे पूजता, उसे प्रमत्त करनेके लिए उमकी बेदीपर अपने बेटे तकको बलि चटा देता था ।

वहनेवाले जल, बढ़नेवाले दरख्त, अन्न उगलनेवाली ज़मीन, तड़पने-वाली विजली, गरजनेवाले बादल, सबके भीतर कुछ थे, जो ताकतवर थे, उससे कही ताकतवर, पर जो उस कमजोरको धेरे-धेरे फिरते थे, उसके सुख-दुःखके कारण थे, और जिन्हें वह देवता कहने लगा। ये देवता प्रकृतिके डरावने और सुहावने रूप थे जिनको बिना देखे भी, उनके असरसे, आदमीने पहचाना और अपना बाता और सहारकर्ता माना।

उम आदि मानवको लगा कि यह सारा चराचर जगत् उन्हीं हस्तियोंका सिरजा हुआ है, उन्हींके खेलसे बनता, बदलता और बिगड़ता है। और चूँकि आदमी आदमीसे बड़कर, अपनेसे बड़कर, खल्कमे कुछ और नहीं पाता था, उसने अपने देवताओं या कुदरतकी छिपी हस्तियोंको आदमीके ही रूप-रंगका, पर ताकतमे उससे कही महान् माना, और उन देवताओंमे इनसानकी इनसानियत, उसके राग-वैर, लोभ-क्रोध, जन्म-मरण, सब भर दिये। उसके देवता रहते तो आसमानमे थे पर विचरते इनसानी दुनियाके बीच जंगलो और पहाड़ोमे, नगरो और वस्तियोंमे थे।

विश्वासकी इस भूमिपर वैसे तो सभी मानव जातियाँ प्रायः समान थी, सबने इस प्रकार अपने बीच विचरनेवाले देवताओंको सिरजा, पर नि मन्देह हिन्दुओं, यूनानियों और रोमनोंके देव-परिवार अधिकतर एकसे थे, इनसानकी तरह ही एक दूसरेसे प्यार-दुश्मनी करनेवाले, मरने-मारने-वाले। यही वजह है कि उनके देवता मनुष्योंकी तरह ही आचरण करते हैं, लड़ाइयाँ हारते और जीतते हैं, राज करते हैं। इस तरहके जन-विश्वासोमे विश्वासकी गुजायश ज्यादा अक्लकी कम थी, और देवताओंकी कपोलकल्पित कहानियोंका एक ससार ही खड़ा हो गया जिसे मामूली तौरपर हम पुराण कहते हैं।

ग्रीको और रोमनोंके ऐसे पुराण करीब-करीब एक हैं। कारण कि ग्रीकोकी संस्कृतिके बाद ही अधिकतर रोमनोंकी संस्कृतिका विकास हुआ और ग्रीक संस्कृतिके कमजोर हो जानेपर रोमनोंने उसे निगलकर जज्वकर

लिया। इसीसे रोमन देवता बदले नामोवाले ग्रीक देवता ही हैं। ग्रीक देवताओंकी कहानियाँ ही रोमन देवताओंकी कहानियाँ बन गई हैं। फर्क वस इतना है कि जहाँ ग्रीकोंकी अनेक जातियाँ, अनेक वस्तियाँ, अनेक नगरियाँ थी, रोमनोंकी प्रायः एक जाति थी, अधिकतर एक ही तग घाटीमें बसी। इससे जहाँ ग्रीकोंके देव-परिवारों और विश्वासो-पुराणोंमें अनन्त विविधता थी, रोमनोंके विश्वास-पुराणोंमें अनेकता बहुत कम बन सकी।

१

नीचे हम त्रिशेपत ग्रीक या यूनानी देवताओंकी घरेलू कहानियाँ कहेंगे, उनके राग-द्वेष, लड़ाई और मौतकी कहानियाँ, मिटने और बसनेकी कहानियाँ, हारने और जीतनेकी कहानियाँ। ख्याल यह था कि ज़मीन और उसपर रहनेवालोंको सिरजनेवाले वे देवता ही थे और उन्होंने एक फैले धुन्धसे ज़मीनको ठोस बना उसे समुद्रके पानीसे घेरा। ज़मीन फैली हुई चिपटी थी, जिसके ऊपर आसमानका चँदोवा तना था, जिसके सिरे ज़मीनके सिरोंकी पहाड़ी चोटीसे लगे हुए थे। और इन्हीं आसमान और ज़मीनके बीच देवताओंका निवास था, फिर ज़मीनके नीचे पातालमें भी। ग्रीस देशमें ओलिंपस् पहाड़ है जिसकी कमरके गिर्द कुहरा छाया रहता है और जिमकी चोटी बादलोंको छेदकर उनपर अपना साया डालती है। वर्षमें सफेद चोटीपर देवताओंके महल हैं, जहाँसे वे इन्सानके कारनामे देखते रहते हैं। यूनानी विश्वासोंके इतिहासमें एक ज़माना ऐसा भी आया जब देवताओंका निवास ओलिंपस्की चोटीसे उठकर आसमानसे परे दूर चला गया जहाँसे वे दुनियाके कारनामे ओलिंपस्की चोटीके पासके एक झरोखेसे देखने लगे। वैसे ओलिंपस्की चोटीके महलोंमें ही उन ग्रीक देवी-देवताओंका निवास था जिनका राजा ज्यूम् था। उमी ज्यूम्को रोमन जूपितर कहते थे। ज्यूम्के साथ ग्यारह और देवी-देवताओंका

ओलिंपम्पर निवास था। इनके नाम थे, हिरा, हर्मिस, अथेनी, अपोलो, आर्तोमिम्, अरेम्, अफ्रोदीती, हेफ्राइस्तम्, हेस्तिमा, पोसिदन और दिमितर।

ग्रीक देवताओं और देवियोंकी पैदाइश और लड़ाईकी कहानी बड़ी दिलचस्प है। ऊरेनस् आसमानका देवता था, स्वयं आसमान, ग्रीकोका पहला देवता। उसने अपनी माँ जमीनको व्याहा, जिसका नाम गाइया था। इस व्याहसे जो देवता या दैत्य पैदा हुए वे तितान, हेकातोचोरी, और कीवलोप कहलाये। तितानोका नाम अपने पिताके नाम मरोखा ही ऊरेनिदाई पडा। वे सख्यामे छ थे और उन्होंने अपनी छ बहनोंसे विवाह कर लिया। ऊरेनम्को डर लगा कि दैत्याकार लडके कही उसे मार कर उसकी वादशाहत न छीन लें। इससे उसने उन्हें पकड कर पातालमे कैद कर दिया। उसकी रानी गाइयाको अपने बेटोकी किस्मतपर बड़ा रोना आया, और उसने उनकी रक्षा करनेपर कमर कस ली। क्रोनस् उसका सबसे छोटा बेटा था। उसने एक हूसिया बनाकर क्रोनस्को दिया और वापके खिलाफ उसे ललकारा। क्रोनस्ने अपने पिता ऊनस्को धायल कर अपने भाई तितानाको पातालसे आजाद कर दिया। इन्ही तितानोने, अपने पिताके पतनके बाद अपनी बहनोको व्याहा और देवताओंका अनगिनत परिवार पैदा किया। तितानोका देव-परिवार गिगान्तियोंके जोगसे और बढ़ चला। गिगान्ती ऊरेनस्के खूनकी वूँदोंसे पैदा हुए थे।

रोमनोका देव-परिवार भी इसी प्रकार अलौकिक देवताओंसे भरा था। उनके दैत्योको लारची कहते थे, जो उन मुर्दों तकको जमीनसे उखाड लेते थे जिनके पापोको क्षमा न मिली थी।

२

अब क्रोनस्की कहानी सुनिए। क्रोनस्ने, पिताकी गद्दी ले चुकनेपर, अपनी बहन रियासे शादी की। उससे उसे तीन बेटे और तीन बेटियाँ

हुई । ऐदोज, पोसिदन और ज्यूम् वेटे थे और हेस्तिया, दिमितर और हिरा वेटियाँ थी । एक दिन क्रोनस्को भविष्यवाणी हुई कि चूँकि उसने अपने पिताको गद्दीसे उतार दिया है, उसे भी उसके वेटे गद्दीसे उतार देंगे । फिर तो उसने डर कर अपने पाँच बच्चोंको निगल लिया । और तब रियाने अपने सबसे सुन्दर छठे बालकको जना । उसकी खूबमूरतीसे माँका प्यार उसपर बरस पडा और उसने निश्चय किया कि जानकी बाजी लगाकर वह वेटेकी रक्षा करेगी । सो रियाने एक पत्थरको नवजात शिशुके रूपमें कपडोसे लपेट कर तथा वेटा कहकर अपने पतिको दिया और क्रोनस्ने उसे चबा डाला । कहानी मथुराके कसकी कथासे किस कदर मिलती है, कहना न होगा ।

इस तरह अपने पतिको धोखा देकर रियाने वेटे ज्यूस्को क्रताके टापूमें भेज दिया, जहाँ उसे एक गुफामे छिपा रखा गया । वनकी देवियोंने नये देवताको दूध पिलाया, मधुमक्खियोंने शहद ला-ला कर उसे दिया और गरुडने स्वर्गके अमृतसे उसे सींचकर अमर कर दिया । रियाके अनुचरोने ज्यूस्के चारो ओर नाच-नाच कर तलवारो और ढालोंके शोरसे उसकी आवाज दबा रखी जिससे क्रोनस् उसे मुन न ले और उमकी जिन्दगीके लिए खतरा पैदा न कर दे ।

जब ज्यूम् मरना हुआ, वह माँके पाम पहुँचा और उमके साथ माजिश कर उसने पिताको मजबूर किया कि निगले हुए अपने बच्चे वह उगल दे । उगले हुए भाइयोंने ज्यूम्की फौरन् मदद की और ज्यूम्ने पिता क्रोनस्को स्वर्गकी गद्दीसे नीचे ढकेल दिया । स्वर्गकी गद्दी अब उसकी हुई । पर क्रोनम्के भाई तितान इसे मह न सके और ज्यूम्के देवताओं और दैत्यों (तितानो) में घमामान छिड गया ।

तितानोंने ज्यूम्मे बगावत कर दी, और गो फतह ज्यूम्की हुई, लडाई एक अरसे तक होती रही । ग्रीक पुराणोंका कहना है कि यह प्रलय-कर लडाई थेमालीके मैदानमें हुई । ओलिंपस्की चोटीपर ज्यूम्का सिंहासन

जमा, जहाँ अपने देव-परिवारके साथ देवराजने डेरा डाला। सामने ओथ्रिम् पर्वतके गिखरपर तितानोंके साथ उनका नेता जापेतम् जम गया। ज्यूम्को उस लडाईके दरमियान बड़े-बड़े सदमे सहने पड़े और अन्तमें उसने हेकाते-न्चीरियो और कोक्लोपोने मदद लेनेकी ठानी। वे पातालमे अब भी कैद थे। उन्हें उसने आजाद कर दिया और वे अपने भयकर हथियारों—विजली, वज्र और भूकम्पके साथ ज्यूम्की मददको आ पहुँचे। आखिर दुश्मन सर हो गये और उन्हें चट्टानोंके नीचे लोहेकी दीवारके पीछे पातालकी देवी हिकेतकी हुकूमतमें उम दोजखमे दवा दिया गया जहाँ सदा सर्दों और अँधेरेका राज रहता है। तीफोन, जो गाड़या और तारतारम्का बेटा था, आँधी और बवडरका दैत्य था। उसकी ताकतका कोई अन्त न था। ज्यूम्के वज्रमे वह आहत हुआ।

ग्रीक देवताओं और दैत्योंकी इस लडाईकी कहानियाँ कवियोंके गायनके विषय बन गईं।

३

ग्रीक पौराणिक कथाओंमे बड़ा मनोरंजक स्थान प्रेमकी देवी अफ्रोदीतीका है। अफ्रोदीतीका ही नाम रोमन पुराणोंमे वीनस पड़ गया है। ग्रीकों और रोमनोंने वीनसकी अनेक अमर मूर्तियाँ बनाई, जैसे ग्रीक कलाकारोंने अफ्रोदीतीकी बनाई थी। अफ्रोदीतीका जन्म समुद्रके नीले फेनसे हुआ। वोतीचेली नामक प्रसिद्ध इटालीय चित्रकारके एक चित्रमे उसके जन्मका चित्रण हुआ है। उसमें वह सीपपर चढ़ी समुद्रके फेनसे निकल रही है। इस प्रेमकी देवी अफ्रोदीतीके आकर्षणकी कोई सीमा नहीं और देवता और मनुष्य दोनों उसके प्यारके भूखे और मारे हैं। लेमनास नगरकी कथामे उसका पति हेफाइस्तस् है, थीविज नगरमे अरेम्। त्रायके राजपुत्र अकिसिम्को भी उसने अपने प्यारका भागी बनाया। पर उसकी मुहब्बतकी कहानियोंमे सबसे प्यारी कहानी अदोनिम् नामके उस गड़ेरिये नौजवानकी

है जिसे उसने अपना प्यार दिया था पर जिसे जगली सुअरने मार डाला । पहली बार अफ्रोदीतीके हियेमे मुहब्बतका दर्द उमड़ा और वह दर्द किसी तरह दूर न किया जा सका । वेचैन हो-हो वह अपनी प्यारी लागको चूमती रही, उसे छोड़नेको राजी न हुई । तब देवताओंने उसपर रहमकर ऐलान किया कि वह आधा साल ऊपरी दुनियामे अफ्रोदीतीके साथ बिताया करेगी और बाक़ी आधा पातालमें पर्सिफोनके साथ । अदोनिम् तबसे गर्मियोंका प्रतीक बन गया है, वसन्तका हरकारा । इटलीमे अप्रैलके महीनेमे जब फूल और पौधे वसन्तको निहाल करने लगते हैं तब ऊपरी दुनियामे अदोनिम् लौटता है और वीनसके साथ वन-काननमे विचरता है । रोमन नागरिक उस अवसरपर प्रेमकी देवीकी पूजामे विभोर हो उठते थे । अफ्रोदीती और वीनसके अनेक मन्दिर ग्रीस, इटली, मिन, सीरिया आदि-मे बने ।

४

एरोस् और माइकीकी कहानी कहे वगैर ग्रीसकी पौराणिक कथाओंको समाप्त करना कठिन होगा । एरोस्, अफ्रोदीती और अरेम्का पुत्र था । ग्रीक देवताओंमे वह सबसे सुन्दर और सबसे कमउम्र माना जाता है । वह पख और धनुष धारण करता है और अक्सर मूर्तियोंमें उसका रूप बालक-सा गढ़ा जाता है । साइकी, क्रेता टापूके राजाकी बेटी थी और उसे देवताओंने ऐसी खूबसूरती दी थी कि अफ्रोदीतीको भी उससे लजाना पड़ता था । इमोसे अफ्रोदीती उससे डर करने लगी थी । उसने एरोस्के जरिये ही साइकीका नाश करना चाहा । एरोस्को जब उमने उसके खिलाफ भेजा तब साइकीके रूपका जादू उलटे एरोस्पर ही चल गया और वह उमकी मुहब्बतमे दीवाना हो गया । इसी बीच साइकीके पिताने अपोलोसे सगुन बिचरवाया था । सगुनने उसे राय दी कि राजा अपनी बेटी माइकी-को दु खमूचक कपड़े पहनाकर एक खास चट्टानके ऊपर ले जाकर छोड़ दे । बेटी डैनोंवाले दैत्यका इन्तज़ार करे और उसके आनेपर उसकी

वीवी हो जाय । पिताने सगुनका यह कठिन आदेश रो-गाकर पूरा किया । पर जैसे ही साइकी चट्टानके पास अकेली छोड़ी गई उसे एक वादलने ढक लिया और हवाके हलके झोंकेने उसे उठाकर एक खूबसूरत महलमे पहुँचा दिया । वहाँ हर रात दिन डूबते ही उसके पास एरोस् जा पहुँचता पर वह खुद उसे देख न पाती । न उसने उसका नाम ही जाना, न यही कि वह कौन था, और उसे सख्त ताकीद भी कर दी गई कि वह यह जानने-की कोशिश तक न करे कि उससे मुहब्बत करनेवाला कौन है । लेकिन जब साइकीकी बहिर्ने उसके खूबसूरत महलको देखने आयी तब उन्होंने उसे मौका मिलते ही अपने प्रेमीको पहिचानकर कुतूहल शान्त करनेके लिए तैयार किया । इसलिए साइकी चिराग लेकर एरोम्के पास चुपकेसे दवे पाँव पहुँची और उसपर झुकी । जब उसने देखा कि सोया हुआ नौजवान अफ्रोदीतीका बेटा है तब वह इस कदर धवरा गई कि उसने चिरागके जलते तेलकी एक बूँद अपने प्रेमीके नगे कन्धेपर गिरा दी । देवता जग उठा, उसने उसके कुतूहल और असयमके लिए धिक्कारा और वह महल छोड़कर चला गया । साइकी बेचैन हो उठी । उसके दर्दकी कोई दवा न थी और वह दर-दर फिरती समूची दुनियामे अपने प्रियको ढूँढती रही । उम्मी बीच वह अफ्रोदीतीके महलमे जा पहुँची । अफ्रोदीतीने उसे कैदकर लिया और उससे गुलामोका काम लेने लगी । पीछे तो उसने उसके धीरज-को परखनेके लिए उसे बड़ी ही मुसीबतमे डाला । उसने उसे पाताल भेजकर पर्सीफोनके यहाँसे सिंगारकी पेट्री भँगवाई । उसकी मुसीबतके समय एरोम् छिपे-छिपे बराबर उसके साथ रहा था, वरना वह अपनी मुसीबतो-का शिकार हो गई होती । जब उसने पेट्री लाकर खोला, उसमेसे ज़हरीली भाप निकलने लगी जिससे बेहोश होकर वह ज़मीनपर गिर पड़ी । एरोस् अब और छिपा न रह सका । उसने दौड़कर उसे अपनी बाहोमे भर लिया और प्यारसे उसे जिला लिया । अफ्रोदीतीका क्रोध अब शान्त हो गया और ओलिंपस्के देवताओंके बीच दोनोका विवाह हो गया ।

५

जानुस् देवता ग्रीकोका जाना न था। वह ग्रीक देवताओंसे भिन्न केवल रोमनोका देवता था और रोम देवताओंमे उसका स्थान बहुत ऊँचा और महत्त्वका था। दुनियाकी सारी चीजोंका वही मूल कारण माना जाता था, सालो और ऋतुओंका वही विधाता था, वही भाग्यका प्रेरक भी था और उसीकी दयासे मानव जाति और उसकी कलाओंका विकास होता था।

लोककथाओंके अनुसार जानुस् लातियम्का राजा था। सुनहरे युगमे, जब देवता और आदमी कन्वेसे-कन्या मिलाकर पृथ्वीपर विचरते थे तब, उसने राज किया था, मन्दिर खड़े किये थे, इनसानको अनेक लाभकर कलाएँ सिखायी थी। जानुस्के नामपर ही सालके पहले महीने, जनवरी, का नाम पडा।

ग्रीक या यूनानी शान्तिके प्रेमी थे, युद्धके नही, गो उन्हें लडाइयाँ अनेक लडनी पडी थी और लडाई लडनेमें वे प्रवीण भी थे। रोमन, इसके विपरीत, युद्धप्रिय थे और साम्राज्यका विस्तार उनका परम ध्येय था। अपने ज़मानेका सबसे बड़ा दुनियाका साम्राज्य उन्होने ही खडा किया था। उन्हें आये दिन लडाइयाँ लडनी पडती थी। उनकी सस्कृतिमे सेनाकी व्यवस्था और सचालनका महत्त्व असाधारण था और जानुस् युद्धमे जीतका देवता था। वह अपनी रोमन जनताके साथ मैदानमें खडा होता था, ऐसा रोमनोका विश्वास था, और इसीलिए रोमके सकटोंके समय उसके मन्दिरके पट सदा खुले रहते थे। जानुस्के सम्बन्धमें भी अनेक पौराणिक कहानियाँ कही जाती हैं। चारणो और कवियोंके लिए तो युद्ध सम्बन्धी उसकी कहानियाँ विशेष प्रेरणाकी चीज बन गयी थी।

×

×

×

ग्रीकोकी पुरानी कहानियोंमें देवताओंका ज़िक्र बार-बार आता है।

कई दफे आदमियोंके पुरखे ही देवता बन जाते हैं और अनेक बार देवता मनुष्योंसे विवाह सम्बन्धकर उनके पुरखे बन जाते हैं । फिर तो उनका आपसी व्यवहार बराबर वालोका-सा होने लगता है । देवताओंके बेटे अनेक बार ग्रीक कथाओंमें घटनाओंके नायक रहे हैं, अनेक लड़ाइयाँ उन्होंने ग्रीसके नगरोंके नागरिकोंके बीच हारी-जीती हैं । इतिहासप्रसिद्ध त्रायकी इस लड़ाईमें अनेक देवताओंके बेटोने भाग लिया था जिसकी कहानी अन्वे कवि होमरने अपने अमर काव्य “ईलियद” में गाई है । आकिलोज, देवताका बेटा, उस काव्यकी नायिका हेलैनके प्रेमी और चोरका प्रधान वन्धु था । त्रायके युद्धके नायकोकी कहानी देवताओं और उनके बेटोंसे गुँथ गई है, ठीक उसी तरह जैसे हमारे महाभारतके उन पाण्डवोंकी कहानी जो देवताओंके बेटे कहे जाते हैं, उसी तरह जैसे सिकन्दर अपनेको हरकुलीजका बेटा मानता था, जैसे सीजर अपनेको जूलस् और वीनसका वंशज और अन्तोनी दियोनिमस्का, जैसे चीनी सम्राट् अपनेको सूरजके पुत्र मानते थे, जैसे भारतके कुषाणोंका राजा कनिष्क अपनेको ‘देवपुत्र’ लिखता था ।



कला और साहित्य समाजके प्रसार है। दोनोंमे समान स्वर बोलता है और वह स्वर समाजप्रेरित होता है। कल्पनाकी सूक्ष्मतम भावभूमि समाजकी स्थूलतम पृष्ठभूमिसे लगी रहती है। उदाहरण लीजिए, मध्यकालीन जगत्से पहलेका उदाहरण है पर स्थितिको साफ समझा देता है—

नाहं यियासोर्गुरुदर्शनार्थमर्हामि कर्तुं तव धर्मपीडाम् ।

गच्छार्यपुत्रं हि च शीघ्रमेव विशेषको यावदयं न शुष्कः ॥

अजन्ताकी दीवारोपर बुद्धके भाई नन्दका चित्रण हुआ है। नन्द सघके विहारमे लाया गया है। पर उसकी आकुल प्रिया प्रासादमे उसकी प्रतीक्षा कर रही है और वह भागकर उसे भेंट लेना चाहता है। बार-बार वह भागनेका प्रयत्न करता है, बार-बार उसे रोक लिया जाता है। नारीको तृष्णाका उद्गम माननेवाले भिक्षुओको भला उम मधुर भाववन्धनका भान क्या, जो सचित्त दाम्पत्य और नवविवाहित दम्पतिमे होता है? वर्ण और रेखामे बँधा वह भावस्रोत दोनोंको लाघ जाता है। पर अश्वघोषकी वह पृष्ठभूमि, जिससे कलाका यह दर्शन हुआ, उससे कही नबल है।

पिछली शाम नन्द और मुन्दरीका विवाह हुआ है। दोनों एक-दूसरेसे मधुर भाववन्धसे जुड़े हैं। रजनीके पर्यवसानके बाद विहान हुआ है और विलासकी उन्मद भावना सारे परिवारको नवीन व्यस्ततामे भर देती है। कोई स्नानके लिए जलको फूलोसे वामने लगता है, कोई अगराग और अवलेप तैयार कर रहा है, कोई चन्दन और अगुरुकी धूमवर्तिका बनानेमें लगा है, कोई पत्र-विशेषकके लेप फेट रहा है, कोई फेनकका आग उठा

रहा है। गरज कि सभी व्यस्त हैं—अनुचर, वामन, कुब्ज, चेट-चेटी सभी। उन सबका केन्द्र मध्य परिणीत परिवारके प्रभुका विलास है और प्रानादका वह प्रभु नन्द प्रकोष्ठके एकान्त अट्टमें, अलिन्दके शामने, अपनी प्रिया सुन्दरीके कपोलोपर पत्र-लेखन कर रहा है। मदनकूपमे राग-रेगाएँ उठ-उठकर कपोलोकी ज्वेतभूमिको रक्ताभ कर देती हैं और उन रेगाओपर टहनियाँ और टहनियोपर नवपल्लव, कोमल किनलय धीरे-धीरे उभरते आ रहे हैं। ठीक तभी प्रानादकी देहलीमे तथागतका भिक्षापात्र बट आता है, पर उसे कोई देख नहीं पाता या देखकर भी उधरसे लोग आँखें फेर लेते हैं। सम्यक् मम्बुद्ध रिक्तपात्र कपिलवस्तुके राजमार्गपर लौट पड़ते हैं। कपोलोपर भक्ति रचता हुआ नन्द तथागतको रिक्तपात्र ऋद्ध प्राप्ताद-से लौटते देखता है और उसे सुन्दरीको दिखाता हुआ पूछता है—अब क्या होगा, प्रिये? सभीता मृगी घबराकर पूछती है क्या होगा, प्रिय? पूछता है—मना लाऊँ? उसका मन मथ जाता है, विलास आकर्षक है, मदन उच्छृङ्खल, पर अपराध बड़ा है। कहती है—जाओ, प्रिय, मना लाओ। पर जल्दी लौटो, इतनी जल्दी कि कपोलोंके ये गीले रंग अभी गीले ही रहें। और चला जाता है रोमाञ्चित नन्द, आकुल नेत्रपथके परे। और फिर लौट नहीं पाता। तथागत और उसके भिक्षु प्रणय कमलपर तुपार बन जाते हैं। नन्द नहीं लौटता। सुन्दरीके कपोलोकी गीली रेखाएँ सूख जाती हैं। दिन, सप्ताह सरक चलते हैं, पर वह नहीं लौटता जिसने उन्हें लिखा था।

अनेक-अनेक गृहस्थोकी दुनिया बौद्ध प्रव्रज्याके उस आघातसे उजड़ गई होगी, अनेक-अनेक मधुर राग-बन्धन दम्पतिके परस्पर वियोगसे टूट गये होंगे, जिस पृष्ठभूमिसे उठकर अजन्ताकी तूलिका और अश्वघोषकी लेखनीसे अनुरागके वे चित्र लिखे गये।

मध्यकालीन कलाकी भी इसी प्रकारकी भावगर्भित सामाजिक पीठिका है। दण्डी और वाणभट्टने अपने दशकुमारचरित और कादम्बरीमे जिस

समाजका वर्णन किया है वह उस कला-सचयकी भी पृष्ठभूमि है उड़ीसा और वुन्देलखण्ड जिसके घनी है। कामुक, धिनीना, दूसरेकी भावसत्ताको अपने लिजलिजे करोंसे छूनेवाला जन-परिवार उस समाजका परिचायक था जिसके सारे सामाजिक आचार, सारे आदर्श कुण्ठित हो चुके थे, जो इसे भूल चुका था कि रूपकी सार्थकता उसके देखनेवालेके नयनमें है।

अभिराम शक्तिम मन्दिरोका तत्कालीन परिवार भी अपने नग्न विलासकी सम्पदा लिये उसी धिनीनी पृष्ठभूमिसे उठा था। गुप्तकालने अपनी निष्ठा और लगनसे पहलेके रुढिनिविष्ट मानोको त्यागकर अवयव-आनत यथादर्शन मानवको उसके स्वाभाविक रूपमें देखा, कोरा और लिखा था। उसका परिष्कार उस युगकी देन थी। मध्यकालमें अधिकतर वह कलाभूमि कलाकारके दृष्टिपथसे ओझल हो गई। शिथिलसमाधिके दोपी कलावन्तने यथार्थसे विमुख हो अलौकिककी उपासना आरम्भ की और शिष्ट परिष्कारकी कमीको उसने अमर्यादित अलकरणसे पूरा किया। वह अलकरण धीरे-धीरे इतना व्यापक हो उठा कि शरीर उससे ढक गया— प्रधान गौण हो गया, गौण प्रधान।

भुवनेश्वर, कनारक, पुरी, खजुराहो आदिके मन्दिरोपर, उनके वहिरग-को उभारता अन्तरगको ढकता, अलकरणका जाल उनके कलेवरपर फैला। सैकड़ो-सैकड़ो अकार्य, कामुक आचरण अपने रूप परिवारकी शृङ्खलासे उन्हे घेर चला, सदियो घेरे रहा और इस प्रकार उसने मानवके बोधको दूषित कर दिया, उसकी पूजाको अपावन। वह सारा उसी सामाजिक पीठिकाका परिणाम था जिमके परिणाम दण्डीका दशकुमारचरित और वाणभट्टकी कादम्बरी थे।

वह समाज किन आदर्शोंमें अनुप्राणित था ? उस समाजमें आदर्श न थे, व्यवस्था न थी। गुप्तोकी स्मृति-संस्कृति हूणो, आभीरो-गुर्जरोकी चोटसे टूक-टूक हो चली थी। स्वयं स्मृतियाँ अपने भीतर, अपनी व्यवस्थाके

नागके बीज लिये उठी थी और अस्पृश्यो, मंकरो, अन्त्यजोकी अनन्त परम्परा मिरजकर उन्होंने मानव जातिके असह्य कुलोको पशु बना दिया था । और अब उनकी अपनी प्रतिष्ठित वर्ण-व्यवस्थाको बारी थी ।

नमाजका क्या रूप था ? स्मृति-पद्धति टूट चुकी थी, उनके उन्नायक और मूवधार दुर्बल काँपते करोसे जहाँ-तहाँ टूटे सूतोको जोड़नेका प्रयत्न कर रहे थे । अब न ब्राह्मणराजा वाकाटक थे, न अश्वमेधयाजी भारगिव नाग, और न परम भागवत गुप्त । प्राचीन राजन्यो और क्षत्रियोकी कमजोर परम्परा टूक-टूक हो चुकी थी, आवूके अतिकुलीन राजपूत हूणोकी शक्तिसे प्रबल हो चले थे । वे निश्चय प्रबल थे और इस धराके सौभाग्यके रूपमें उठकर उन्होंने दीर्घकाल तक इसकी रक्षा भी की, पर वे वास्तवमें स्मृतियोकी सकीर्णताके जवाब थे । पूरवमें पालोका शक्तिमान उदय हुआ था, उन पालोका जो बौद्ध थे, शूद्र थे, वर्ण और ब्राह्मण विरोधी थे । सिन्धुमें शूद्रोका परिवार राज कर रहा था । माहित्यका सरक्षक परमार राजा भोज ब्लोकोके चरण-चरण पर तो लाख-लाख सुवर्ण दान करता, पर देशके शत्रुसे लड़ने गये राजाओकी राजधानी लूटकर राष्ट्रीय अपराधका दोष करते भी नहीं हिचकता था । कश्मीरमें कामुकी मेधाविनी क्रूर रानी दिहा पराक्रमी सेनापतिके साथ स्थल-स्थलको सकेतस्थान बनाती जीवनके सारे आदर्शोको चुनौती दे रही थी और तुर्कशाही प्राय अकेले काबुलके परकोटोपर सन्तरियोका आचरण कर रहे थे ।

राजनीतिसे जनता उदासीन थी, क्योंकि जनता उस राजनीतिसे वंचित रही थी, क्योंकि साहित्यकारने उसे राजनीति-विहीन प्रणयवोच्चल माहित्य दिया । यह वह दूरकी पृष्ठभूमि थी जिससे दूरका वह परिणाम निकला जिनमें जब १८ सवारोके साथ दख्त्यार नालन्दा पहुँचा तब भिक्षुओने उनकी तलवारोके सामने अपने सिर झुका दिये । वह उत्तरप्रदेश और बिहारकी भूमि रौंदता हुआ चला गया, पर जनताके कानो जूँ न रेंगी और जनताका रक्षक लक्ष्मणसेन नदियाके राजप्रासादके पिछले द्वारसे

गीतगोविन्दके गायक जयदेवके साथ निकल भागा । फिर उस पृष्ठभूमिका ही वह दूरका परिणाम था कि जब तैमूरने मँभालकी अमुविधाके कारण अपने एक लाख कैदी मार डाले, तब पासके गाँव अपने क्रिया-बन्धनोमे लगे थे और कि जब राणा मागा अपने सवारोके साथ समूचे मध्य एशियाके लडाकोसे कनवाहेके मैदानमें जूझ रहा था तब पासका किसान चुपचाप हल जोत रहा था । पर यह तो सच ही दूरके परिणाम थे । पाल कलाकी, कर्लिग कलाकी, चंदेल कलाकी पृष्ठभूमि क्या थी ? दशकुमारचरित और कादम्बरीकी परम्परामे जब लोग वारागनाओके अनन्य उपासक हो गये थे, किन्नरियो और विद्याधरियोके काल्पनिक जगत्को कैलासकी छायामे मानमरोवरकी सिकता भूमिपर उतार लाये थे, उस परम्परामे मध्यकालीन कर्लिग और चन्देल कलाकी पृष्ठभूमि क्या थी ?

शाक्तोकी प्राचीन तन्त्र पद्धति अनेक रूपोंसे आसाम और बंगालकी जनतामे सक्रिय थी । मातृरूपिणी नारी जब कुमारीके आकर्षणसे मण्डित हुई और पूजाके पुष्प जब उसकी नग्नतापर चढ़ने लगे तब साधकके औघड होते क्या देर लगती ? और उस तान्त्रिक साधकको सिद्धान्त और शक्ति दी वज्रयानी मिद्ध और उपामक ने ।

हीनयानका यान निस्सदेह हीन ही था, ओछा, महायानका उसी मात्रा-में महान्, उदार । उसने निर्गुण अर्चनाको सगुणका आकर्षण दिया । सगुणकी शक्ति उसके रूपमें है और रूपकी परिधि रागसे पलती है । महायानसे निकाले मन्त्रयानने उस रूपकी सत्ताको रागकी अनेकानेक धाराओंमे सीचा । वज्रयानने रागको प्रधान माना, त्याज्यको ग्राह्य, समयको मिद्धिका गन्धु, और उसने कर्लिगमे महेन्द्र पर्वतपर उसे वज्रकी सज्ञा दे प्रण किया कि इन्द्रियोको उनके विषयोंमे हटाकर नहीं, भोगकी अनन्यतासे उन्हे कुण्ठित कर वह तृष्णा या तन्हाकी विजय करेगा । उसने ऐलान किया कि जो ब्राह्मणोका धर्म है वह हमारे लिए अधर्म होगा, जो अधर्म है वही हमारे लिए धर्म होगा, कि उनका अखाद्य हमारा खाद्य

होगा, उनका अपेय हमारा पेय और कि जो मिट्टि तप और साधन, योग और दर्शन, यज्ञ और अनुष्ठान नहीं प्राप्त कर सके थे वह रजक और चाडाल कन्याके सहयोगसे प्राप्त होगी । वीद्व गृध्र पालोका प्रायः कामरूप, वगाल, उडीसा, विहार, काशी, प्रयाग तकको भूमिपर अधिकार हो गया था और उस एक सत्ताने इस वज्रयानकी प्रतिज्ञाको सफल होनेमें भरपूर सहायता दी । तान्त्रिकोकी शक्ति जब एक दिन वीद्वोकी तारा प्रज्ञा-पारमिता बन गई, तब दोनोंका संयोग उस दिशामें व्यापक शक्तिका परिचायक हुआ । मरमिया, सहजिया, औघड, कापालिक अनेकानेक स्मृति-विरोधी, ब्राह्मण-विरोधी, वर्ण-विरोधी, समाज-विरोधी पन्थ चल पड़े, जिन्होंने भोगको इष्ट माना, समयको साधनाका शत्रु । वज्रयानी सिद्धोंमें अधिकतर नीच वर्णोंके थे, अनेक वर्णच्युत ब्राह्मण थे, और उन्होंने स्मृतियों की व्याख्यापर प्रबल प्रहार किये । कलिङ्गसे बुन्देलखण्ड तक, कामरूपसे सह्याद्रि तक सारे मन्दिर उनके हाथमें आ गये । उन मन्दिरोंके भीतर गृहस्थोंके भगवान् थे, बाहर अद्भुत सौन्दर्यकी नग्नता थी—यौन आसनोके अनन्त रूपायन थे ।

यह सामाजिक पृष्ठभूमि ही उस कलाकी जननी हुई, जो मध्यकालमें विशेषतः मूर्त हुई ।

जिन्दगीको मौतके पञ्जोंमें मुक्त कर उमे अमर बनानेके लिए आदमीने पहाड काटा है । किम तरह इन्मानकी खूवियोंकी कहानी सदियों वाद आने-वाली पीढियों तक पहुँचाई जाय इसके लिए आदमीने कितने ही उपाय मोचे और किये । उमने चट्टानोपर अपने सन्देशे खोदे, ताडोके ऊँचे धातुओ-से चिकने पत्थरके खम्भे खडे किये, ताँवे और पीतलके पत्तरोपर अक्षरोके मोती बिखेरे और उसके जीवन-मरणकी कहानी सदियोंके उतारपर सरकती चली आई, चली आ रही है, जो आज हमारी अमानत-विरासत बन गई है ।

इन्ही उपायोमें एक उपाय पहाड काटना भी रहा है । सारे प्राचीन सम्य देशोमें पहाड काटकर मन्दिर बनाये गये हैं और उनकी दीवारोपर एक-से-एक अभिराम चित्र लिखे गये हैं । मिस्रमें आजमें हजारो साल पहले पहाडोकी दीवारें काटकर खोखली कर ली गई थी और उनमें जिस्मको साबुत रखनेके लिए ममी बनाकर मुर्दे दफना दिये गये थे । उनकी या मिश्रके पहाडी मन्दिरोंकी दीवारोपर मृतको या देवताओके इकवालकी कहानी चित्रकारीके अक्षरोमें भी लिख दी गई थी ।

चीनमें भी पहाड काटकर सैकडो मन्दिर प्राचीन कालसे बनाये गये थे । उस महान् देशके उत्तर-पश्चिमी कोनेमें कान्सू नामका वह सूवा है जहाँ कभी वह भयानक हूण जाति रही थी जिसने रोम साम्राज्यकी रोड तोड दी थी । उसी जातिके कबीलाई रिमालोने भारतके गुप्त साम्राज्यका नाशकर हमारे इतिहासके स्वर्ण-युगका अन्त कर दिया था । पर इसके बदले उन्ही दिनो हमारे महात्माओने सैकडो मील लम्बे-चौडे बीचके रेगि-

स्तान लाँघकर कान्गूको मर कर लिया था और नूँखार हूँगोंके उम देशमें शान्ति, प्रेम और दयाका प्रचार किया था। वहींके तुन-हुआगके पहाड़ोंमें फिर तो गिरि-मन्दिर बनने लगे थे और देखते ही देखते ४६९ मन्दिर पत्थरकी छाती फाड़कर खड़े कर लिये गये थे। ४६९ मन्दिर, जितने दुनियाके किसी मुल्कमें पत्थर काटकर नहीं बने। और इन पहाड़ी मन्दिरोंकी दीवारोंपर भगवान् बुद्ध और उनके चेलोंकी कहानियाँ हजारों चित्रोंमें अजन्ताकी शैलीमें लिख डाली गई जो आज भी गुमराह संगदिल इन्सानको राह दिखाती हैं।

इन गुहा-चित्रोंकी बुनियाद स्वयं अजन्ता भारतकी पुरानी परम्पराका नमूना है। आजसे कोई सवा दो हजार साल पहलेसे ही हमारे देशमें पहाड़ काटकर मन्दिर बनानेकी परिपाटी चल पड़ी थी। और इस प्रकारके सैकड़ों मन्दिर माजा, काले, कन्हैरी, नामिक, वरावर आदिमें बना लिये गये। अजन्ताकी गुफाएँ पहाड़ काटकर बनाई जानेवाली देगकी सबसे प्राचीन गुफाओंमेंसे हैं, जैसे एलोरा और एलिफैंटाकी सबसे पिछले काल की। वेगकी गुफाओं या गुफा-मन्दिरोंमें सबसे विख्यात अजन्ताके हैं जिनकी दीवारों और छतोंपर लिखे चित्र दुनियाके लिए नमूने बन गये हैं। चीनके तुन-हुआग और लकाके सिगिरियाकी पहाड़ी दीवारोंपर उसीके नमूनेके चित्र नकल कर लिये गये थे। और जब अजन्ताके चित्रोंने विदेशोंको इस प्रकार अपने प्रतापसे निहाल किया तब भला अपने देशके नगर-देहात उनके प्रभावसे कैसे निहाल न होते? बाघ और सित्तनवसलकी गुफाएँ उसी अजन्ताकी ही परम्परामें हैं जिनकी दीवारोंपर जैसे प्रेम और दयाकी एक दुनिया ही सिज गई है।

और जैसे सगसाजोंने उन गुफाओंपर रौनक बरसाई है, चित्तेरे जैसे रंग और रेखाओंमें दर्द और दयाकी कहानी लिखते गये हैं, कलावन्त छेनीसे मूरतें उभारते-कोरते गये हैं, वैसे ही अजन्तापर कुदरतका नूर भी

जैसे वरम पडा है, प्रकृति भी जैसे वहाँ थिरक उठी है। वम्बईके सूवेमे वम्बई और हैदरावादके बीच, विन्ध्याचलके पूरव-पच्छिम दौडती पर्वत-मालासे निचाँधे पहाडोका एक सिलसिला उत्तरसे दक्खिन चला गया है जिसे म्हाद्रि कहते हैं। अजन्ताके गुहामन्दिर उसी पहाडी जजोरको सनाथ करते हैं।

अजन्ता गाँवसे थोडी ही दूरपर पहाडोके पैरोमे साँप-सी लोटती बाधुर नदी कमान-सी मुड गई है। वही पर्वतका सिलसिला एकाएक अर्ध-चन्द्राकार हो गया है, कोई दो-सौ पचास फुट ऊँचा। हरे वनोंके बीच मचपर मचकी तरह उठते पहाडोका यह सिलसिला हमारे पुरखोको भा गया और उन्होने उसे खोदकर भवनो-महलोसे भर दिया। सोचिए जरा ठोस पहाडकी चट्टानी छाती और कमजोर इन्सान पर उन्होने एका जो किया तो पर्वतका हिया दरकता चला गया और वहाँ एकसे एक वरामदे, हाल और मन्दिर बनते चले गये।

पहले पहाड काटकर उसे खोखला कर दिया गया, फिर उसमें सुन्दर भवन बना लिये गये, जहाँ खभोपर उभारी मूरतें विहँस उठी। भीतरकी समूची दीवारें और छतें रगड कर चिकनी कर ली गई और तब उनकी जमीन पर चित्रोकी एक दुनिया ही वसा दी गई, एक आलम उतार दिया गया। पहले पलस्तर लगाकर आचार्योंने उनपर लहराती रेखाओमें चित्रोकी काया सिरज दी फिर उनके चेले-कलावन्तोने उनमे रंग भरकर प्राण फूँक दिये। फिर तो दीवारें उमँग उठी, पहाड पुलकित हो उठे।

और चित्र ऐसे कि न तो किसीने ऐसे चित्र देखे न उनकी कथा सुनी। जभी तो उनकी खोजकी कहानी भी अचरजसे भरी है। निजामकी रियासतमें आजसे कोई अस्सी साल पहले अग्रेज सेनाकी एक टुकडी अजन्ताके पास ही ठहरी हुई थी। उसीका एक कप्तान कभी शिकारका पीछा करते घोडे-

पर उबर जा भटका था, और महमा जो नज़र पड़ी तो मीट्रियोंके मिल-मिलके ऊपर मूरतोमे भरे भवनोकी कतार देख वह हेरतमें आ गया था । फिर ऊपर चढ़ वरामदो और हालोकी दीवारोपर उमने जो नज़ारे देखे तो उसे लगा जैसे किसी जादूके नगरमें चला आया है । फिर धीरे-धीरे जब यूरोपके पारखियोंने उसे देखा, पेरिसकी नुमायशमें जब उन चित्रोकी नकले प्रदर्शित हुई तब यहाँके लोगोने जाना कि मन्त पाल और सन्त पीतरके गिरजो, पोपकी राजधानी वातिकन और फ्लोरेन्स, पादुआ और वेनिसकी दीवारोंसे कही ऋद्ध अजन्ताकी गुफाओकी दीवारे हैं जिनपर रस बरसाने वाले चित्तेरे रफेल और माडकेल ऐंजेलो, लियोनार्दो दा विंची और बोत्तिचेली, तितियन और वेलास्केजसे कलाके कौशलमें तनिक भी घटकर नहीं ।

कितना जीवन बरस पड़ा है इन दीवारोपर ! जैसे फमाने-अजायब-का भंडार खुल पड़ा हो । कहानीसे कहानी टकराती चली गई है । बन्दरोकी कहानी, हाथियोंकी कहानी, हिरनोकी कहानी । कहानी क्रूरता और भयकी, दया और त्यागकी । जहाँ बेरहमी है वही दयाका भी समुद्र उमड़ पड़ा है, जहाँ पाप है वही क्षमाका सोता फूट पड़ा है । राजा और कगले, विलामी और भिक्षु, नर और नारी, मनुज और पशु सभी कलाकारोंके ब्रुगसे सिरजते चले गये हैं । हैवानकी हैवानीको इन्सानकी इन्सानियतसे कैसे जीता जा सकता है, कोई अजन्तामें जाकर देखे । बुद्धका जीवन हजार धाराओमें होकर बहता है । जन्मसे लेकर निर्माण तक उनके जीवनकी प्रधान घटनाएँ कुछ ऐसे लिख दी गई हैं कि आँखें अटक जाती हैं, हटनेका नाम नहीं लेती ।

यह हाथमे कमल लिये बुद्ध खड़े हैं जैसे छवि छलकी पड़ती है, उभरे नयनोकी जोत पसरती जा रही है । और यह यशोधरा है, वैसे ही कमलनाल धारण किये त्रिभगमे खड़ी । और यह दृश्य है महाभिनिष्क्रमणका—यशोधरा और राहुल निद्रामे खोये, गौतम दृढनिश्चयपर घड़कते हियाको संभा-

लते । और यह नन्द है, अपनी पत्नी सुन्दरीका भेजा, द्वारपर आये बिना भिक्षाके लौटे भाई बुद्धको लौटाने जो आया था और जिसे भिक्षु बन जाना पडा था । बार-बार वह घर भागनेको होता है, बार-बार पकड़कर सधमे लौटा लिया जाता है, और प्रिया सुन्दरी डकरती रहती है । उधर फिर वह यशोधरा है, वालक राहुलके साथ । बुद्ध आये हैं पर वजाय पतिकी तरह आनेके भिखारीकी तरह आये हैं और भिक्षापात्र देहलीमें वडा देते हैं । यशोधरा क्या दे जब उमका अपना साईं भिखारी बनकर आया है ? क्या न दे डाले ? पर है ही क्या अब उमके पास उसकी मुकुटमणि सिद्धार्थके खो जानेके बाद ? सोना-चांदी, मणि-मानिक, हीरा-मोती तो उस त्यागी जगन्नाताके लिए मिट्टीके मोल नही । पर हाँ, है कुछ उसके पास—उसका वचा एक मात्र लाल—उसका राहुल । और उसे ही वह अपने सरवसकी तरह बुद्धको दे डालती है । चित्रकारने जैसे दीवारपर उसका वह रूप अपनी रेखामें पकड़ लिया है—यशोधरा राहुलको जैसे आगेको उठाये हुए है और दोनोंके मस्तक, रूप-रगमे समान, चेष्टाओंमें समान, यकसाँ उठ आये हैं । कहानी वहाँ तो वही रह गई है पर बौद्ध ग्रंथोमें पूरी कर दी गई है, जहाँ यशोधरा अपने रहे-सहे वन वच्चेको भी देकर नारीसुलभ व्यग्यसे कहती है—ले, वत्स, अपने पितासे तू अब अपना विरसा माँग । और बुद्ध उस चोटसे मलिन नही पड जाते, मुसकरा कर चलेसे कहते हैं—मोगलान, राहुलको प्रब्रज्या दो ! सही, बुद्धके पाम सन्यामकी विरासतके भिवा और है ही क्या ?

और उधर वह वन्दरोका चित्र है, कितना सजीव, कितना गतिमान् । उधर सरोवरमे जलविहार करता वह गजराज कमलदण्ड तोड़-तोड़कर हथिनियोको दे रहा है । वहाँ महलोमे वह प्यालोंके दौर चल रहे हैं, उधर वह रानी अपनी जीवन-यात्रा समाप्त कर रही है, उसका दम टूटा जा रहा है । खाने-खिलाने, वमने-वसाने, नाचने-गाने, कहने-सुनने, वन-नगर, ऊँच-नीच, कूर-कृपा, धनी-गरीबके जितने नजारे हो सकते हैं सब आदमी

अजन्ताकी गुफाओकी इन दीवारोंपर देख सकता है। जाहिर है कि चाहे इन भवनो या विहारोंमें रहनेवाले गृहत्यागी भिक्षु रहे हों, इन चित्रोंके बनानेवाले चित्रकार जरूर ऐसे थे जिन्होंने जिन्दगी रवाँ देखा थी, प्रवहमान, और उसे जैसाका-तैसा लिख दिया था।

बुद्धके इस जन्मकी घटनाएँ तो इन चित्रित कथाओंमें दर्ज हैं ही, उनके पिछले जन्मोंकी कथाओंका भी इनमें चित्रण हुआ है। पिछले जन्मकी ये कथाएँ “जातक” कहलाती हैं। उनकी संख्या ५५५ है और इनका संग्रह “जातक” नामसे ही प्रसिद्ध है जिनका बौद्धोंमें बड़ा मान है। इन्हीं जातक कथाओंमेंसे अनेक अजन्ताके चित्रोंमें विस्तारके साथ लिख दी गई हैं। इन पिछले जन्मोंमें बुद्धने गज, कपि, मृग आदिके रूपमें विविध योनियोंमें जन्म लिया था और संसारके कल्याणके लिए दया और त्यागका आदर्श स्थापित करते वे बलिदान हो गये थे। उन स्थितियोंमें किम प्रकार पशुओं तकने मानवोचित व्यवहार किया था, किस प्रकार औचित्यका पालन किया था यह सब उन चित्रोंमें असाधारण खूबीसे दर्शाया गया है।

और उन्हींको दर्शाते समय चित्रोंने अपनी जानकारीकी गाँठ खोल दी है जिससे नगरों और गाँवों, महलों और झोपड़ियों, समुद्रों और पन-घटोंका संसार अजन्ताके उस पहाड़ी जंगलमें उतर पड़ा है। और वह चित्रकारी इस खूबीसे सम्पन्न हुई है कि देखते ही बनता है। जुलूसके जुलूस, हाथी, घोड़े, दूसरे जानवर जैसे सहसा जीवित होकर अपने-अपने समझाये हुए काम जादूगरके इंगारेपर सम्हालने लग जाते हैं।

अजन्तामें प्रायः २९ गुफाएँ हैं जिन्हें २५० फुट सीधा खड़ा पहाड़ हाथसे काटकर बनाया गया है। इनके बनानेमें कितना समय, कितनी मेहनत, कितना धन व्यय हुआ होगा इसका अटकल उन गुफाओंसे लगाया जा सकता है जो पूरी नहीं बन सकी और जो अधवनी ही छोड़ दी गई थी।

इन गुफाओंमेंसे २४ तो विहार हैं, ५ चैत्य हैं । विहार एक प्रकारके मठ होते थे जिनमें बौद्ध भिक्षु रहा करते थे । बीचमें उपदेश या सघकी बैठकके लिए एक हाल होता था और उसके चारों ओर भिक्षुओंके रहने और ध्यान-चिंतनके लिए छोटे-छोटे कमरे होते थे । चैत्य एक प्रकारके मन्दिर थे जिनमें स्तूप या बुद्धकी मूर्ति पूजाके लिए स्थापित होती थी ।

बाहरके वरामदोपर मेहराबनुमा खिडकियाँ थी जिनसे प्रकाश भीतर पहुँचता था । इन खिडकियोंकी बनावट लकड़ीनुमा थी, वरामदे भी अधिकतर मेहराबदार ही हैं । बाहर और भीतर बुद्धकी अनेक मूर्तियाँ हैं जिनकी सुघराई असाधारण है पर जो चित्रोंकी अनन्तता और विविधतासे दब जाती हैं । अधिकतर गुफा-मन्दिरोंकी दीवारें छतों तक चित्रोंसे ढकी हैं ।

इन गुफाओंका निर्माण ईसासे करीब दो सौ साल पहले ही शुरू हो गया था और वे सातवीं सदी तक बनकर तैयार भी हो चुकी थी । एक-दो गुफाओंमें करीब दो हजार साल पुराने चित्र भी सुरक्षित हैं । पर अधिकतर चित्र भारतीय इतिहासके सुनहरे युग गुप्तकाल, पाँचवीं सदी और चालुक्य काल (सातवीं सदी) के बीच बने । पहली गुफाओं और पहले चित्रोंके बननेके समय अजन्ता और दक्कनकी गुफा और चित्रोंके बननेके समय चालुक्योंका प्रभुत्व इतना था कि इनके राजा पुलकेशिन दूसरेने उत्तर भारतके प्रसिद्ध राजा हर्षवर्द्धनको हराकर नर्मदा तक अपनी सीमा स्थापित की थी । उसी राजाके दरबारमें फारसके बादशाह खुसरू दूसरेका राजदूत आया था । उस दूत-मण्डलका चित्र ईरानी वेशमें अजन्ताकी गुफामें आज भी देखा जा सकता है ।

अजन्ता मसारकी चित्रशालाओंमें अपना अद्वितीय स्थान रखता है । इतने प्राचीन कालमें इतने सजीव, इतने गतिमान्, इतने बहुसंख्यक, कथा-प्राणचित्र कहीं नहीं बने । अजन्ताके चित्रोंने देश-विदेश सर्वत्रकी चित्र-कलाको प्रभावित किया । उसका प्रभाव पूर्वके देशोंकी कलापर तो पड़ा

ही, मध्य और पश्चिमी एशिया भी उसके कल्याणकर प्रभावसे वंचित न रह सका ।

X

X

X

भारतीय कलामे जो सबसे अनोखी और महत्त्वकी बात है वह यह है कि यहाँके कलावन्तोंने अपनी सामग्रीकी कोई सीमा न बाँधी । घातु, लकड़ी, हड्डी, पत्थर हर चीज कलाका आधार बनी और जब उनसे भी उनकी महान् कल्पनाका पोषण न हुआ तब उन्होंने ठोस चट्टानपर अपनी निगाह डाली और पहाड़ोको काटकर खोखला कर दिया, उनमें अपने मन्दिर बनाये । ऊपर उन मन्दिरोंका कुछ जिक्र किया जा चुका है, खासकर अजन्ताके मन्दिरोंका । नीचे एलोराके मन्दिरोंका जिक्र करेंगे ।

एलोरा यादवोंकी प्राचीन देवगिरि और मुहम्मद तुगलकके दौलता-वादके पास ही, अजन्तासे करीब पचहत्तर मीलके फासलेपर जिला औरंगा-बादमें है । अजन्ता और एलोरा दोनों पहले निजाम हैदराबादके राज्यमे पड़ते थे, अब वे बम्बईके इलाकेमें हैं । अजन्ता जिस तरह अपनी तसवीरोंकी खूबसूरतीमें सानी नहीं रखता वैसे ही एलोरा अपनी मूर्तोंकी कारीगरीमें बेजोड़ है । ऐसा नहीं कि एलोराकी दीवारोंपर चित्रकारी न रही हो, पर जैसे अजन्तामे मूर्तोंके होते हुए भी प्रधानता जहाँ चित्रोंकी है, वैसे ही चित्रोंके होते हुए भी एलोरामे प्रधानता उसकी मूर्तों और बेल-बूटोंकी है । वैसे तो अजन्ताकी गुफाओंका सिलसिला अर्धचन्द्राकार बड़ी खूबसूरतीसे काटा गया है और वह दृश्य एक फिसलती नज़रमें एलोरामे नहीं मिलती, पर एलोराकी इमारतोंका महत्त्व अकेले-अकेले असाधारण है । वहाँके मन्दिरकी संख्या तीससे ऊपर है और प्रायः वारादरीके नमूनेके वे दो-दो, तीन-तीनमे बने हुए हैं । अजन्ताकी गुफाएँ एक ही तलकी हैं और एक ही नज़रमे वहाँकी सारी खूबसूरती समेटी जा सकती है । पहाड़की ठोस दीवारको काटना अपने-आपमे कुछ आसान नहीं, फिर उसे काटकर उसमे दो-मज़िली, तीन-मज़िली इमारतें ज़िन्दा चट्टानोंमें खड़ी कर देना बड़ी

विरतेकी बात है, मो एलोराके राजाओ, उनके राजो और कलावन्तोंने सर कर लिया ।

अजन्ताके चैत्य और विहार बौद्धोंके हैं, पर एलोरामे बौद्ध, हिन्दू और जैन तीनों धर्मोंके विहार और मन्दिर बने हैं । उनकी सख्या भी तीससे ऊपर है । बौद्ध विहारोंकी सख्या ग्यारह और चैत्यकी एक है । हिन्दू मन्दिर वहाँ सत्रह हैं और शेष जैन । भारतमें धर्मों और सम्प्रदायोंकी विविधता तो जरूर रही, पर कलामे उसके कलावन्तोंने हिन्दू, बौद्ध आदिके भेद न किये । एक ही कलाका विकास युगोंके अपने-अपने नये प्रतीकोंके साथ होता गया और बौद्ध, हिन्दू, जैनोंने समान रूपसे उनका व्यवहार किया । अधिकतर उनके देवता भी समान हैं । अन्तर बस इतना है कि वही देवता बौद्ध, हिन्दू या जैन प्रधान देवताके अनुचर बन जाते हैं । यही कारण है कि एलोराके मन्दिरोंकी कला तीनों सम्प्रदायोंके मन्दिरोंमें समान रूपसे बरती गई है । एक ही प्रकारके कटाव अपने भिन्न-भिन्न रूपोंसे प्रयुक्त हुए हैं । मोटे, चिकने, चमकते हुए खम्भोपर इतने सुन्दर, इतने अनन्त बेल-बूटे काटे गये हैं कि किमीने सच कहा है कि जब भारतीय कलावन्तोंके पास अपने देवी-देवताओंके सजा लेनेके बाद भी अफरात मोती बच रहे, तब उन्होंने अपनी दीवारों और खम्भोपर उन्हें बिखेर दिये । सही, मोतियोंकी असौम्य सम्पदा एलोराके मन्दिरोंके खम्भोपर बिखरी पड़ी है । ऐसे सुन्दर खम्भे भारतके दूसरे गुहा-मन्दिरोंमें देखनेमें नहीं आते ।

एलोराके मन्दिर राष्ट्रकूट राजाओंके शासन कालमें बने, छठीसे प्रायः नवी सदियोंके बीच । वहाँके मन्दिरोंमें प्रधान हिन्दू धर्मके हैं । दशावतार और कैलास नामके मन्दिर तो सचमुच ही सगतराशीके अचरजके नमूने हैं । दशावतार मन्दिरमें विष्णुके दसों अवतारोंका अत्यन्त सुन्दर मूर्तन हुआ है । परन्तु एलोराके मन्दिरोंकी चूड़ामणि तो कैलास है, शिवका मन्दिर । मत्स्यमें सैकड़ों-सैकड़ों मन्दिर चट्टानोंको काटकर बनाये गये हैं, पर कैलासके जोटका कही नहीं बना । तीस लाख हाथ पहाड़की कोखसे पत्थर

काटकर निकाल लिया गया है और दो-मज़िली इमारत खड़ी कर दी गई है। आदमीके पौरुषका इतना बड़ा सबूत और कही देखनेको नहीं मिलता। समूचा ताजमहल मय अपने हातेके उसमें रख दिया जा सकता है। शिवके लिंगपर मन्दिरोंमें निरन्तर जलकी बूँदें टपकते रहनेके लिए सूराखदार बड़ा रक्खा जाता है। सो वैसे कोई मामूली कल्पना कैलासके कलाकारोंको आकृष्ट न कर सकी, उसके इंजीनियरोंने दूर बहती एक नदीकी धारा उधरको मोड़ दी और इस प्रकार वे उसे शिवलिंगपर सरका लाये कि जल आज हजार सालोंसे उसपर निरन्तर टपकता रहा है। समूचे विशाल हाथी चट्टानोंसे काटकर खड़े कर दिये गये हैं। कालभैरव, काली और शिवके गणोंकी भयानक और वीभत्स एक-से-एक मूर्तियाँ बनी हैं। सामने एक गगनचुम्बी आकाशदीप है। नन्दी और नन्दीके लिए मण्डप है और बाहर एक जालीदार दीवार है। कृष्ण प्रथम राष्ट्रकूटने इस मन्दिरका निर्माण शुरू किया था और पीढ़ियों बाद प्रायः सौ वर्षमें इसका बनना समाप्त हो सका।

दशावतारके पहले जो हिन्दू गुहा-मन्दिर है, उसमें शिवका ताण्डव और रावणके कैलास उठानेके दृश्य बड़ी सुन्दरतासे उभारे और कोरे गये हैं। शिवके नर्तनमें असाधारण वेग है और रावणके रूपमें तो जैसे श्रम और तेज फूट पड़ता है, कैलास पर्वतकी चूले ढीली हो गई हैं, पार्वती घबड़ाकर शिवके तनसे चिमटती जा रही हैं, पर शिव शान्त मुद्रामें व्यग्रात्मक भावसे पैरोंके अगूठे मात्रसे कैलासको दवाते हैं, और रावणका प्रयास व्यर्थ और अहंकार चूर-चूर हो जाता है।

चार-पाँच गुहा-मन्दिर एलोरामें जैनोंके भी हैं। उनमें भी उसी प्रकार कलाकी बहुरूपी सम्पदाका व्यवहार हुआ है, जैसे बौद्ध और हिन्दू मन्दिरोंमें। उनके तीर्थंकरोंका देव-परिवार भी उसी तन्मयतासे मूर्त हुआ है, उसी अनन्त मात्रामें वहाँकी दीवारों और खम्भोंपर भी वेल-बूटें सजाये गये हैं। उन मन्दिरोंमें दो प्रधान हैं—एक तो कैलासके नमूनेमें ही बना प्रायः

उसीका छोटा रूप और दूसरा इन्द्रमभा । इन्द्रसभामे इन्द्र, इन्द्राणी और उनके गज ऐरावतका वैभव तो वस देखने योग्य है ।

अजन्ता और एलोराके गुहा-मन्दिर ससारके इस प्रकारके मन्दिरोंमे असाधारण है । जिस प्रकार वे मानव कला और कारीगरीके नमूने हैं उसी प्रकार उनके अनन्त श्रम, विश्वास, आस्था और निष्ठाके भी वे आदर्श हैं ।

कलाका धर्मसे सम्बन्ध पुराना है। बहुत पुराना, जितना धर्म पुराना है। सारी महान् कलाओंका ताल्लुक मजहबसे है। अपने देशकी अजन्ता और एलौराकी कलाएँ, भरहुत और साँचीके स्तूप और रेलिङ्ग, उत्तर और दक्षिण भारतके विशाल मन्दिर, कम्बुज (कम्बोडिया) और जावाके, प्रम्बनम् और बोरोबुद्धरके मन्दिर और मूर्तें, बीच कालके यूरोपके गिरजा-घरोंकी तस्वीरें और मूर्ते—सबका सम्बन्ध अपने-अपने काल और देशके धर्मसे रहा है।

इसलिए मूर्तिकलाका भी सम्बन्ध ज़ियादातर मजहबसे ही रहा है, वैसे मूर्ते खेलने और दिलबहलावके लिए भी बनी हैं, कलाकी नज़ाकत और नफासत लेकर भी सिरजी गई हैं पर अधिकतर उन्हें पूजाके लिए ही बनाया गया है। एक ज़माना था जब समूची पुरानी दुनियामे मूर्तें पूजी जाती थी। मिस्रके थीबिज़ और मेम्फिसमें, दजला-फरातकी घाटीके बाबुल आदि नगरोंमे, अस्मुर और खल्दी राजाओंकी राजधानियोंमे, निनेवेमें, एलाम और अक्कादमें, ग्रीस और एकवतानामे, चीनके नगरोंमें, सर्वत्र मूर्तोंका बोलबाला था, मूर्तें पूजी जाती थी। देवताको निर्गुण और निराकार मानकर उसको पूजना इन्सानने कभी नहीं सीखा था और जो उस पुराने ज़मानेमे ऐसा करनेके इक्के-दुक्के प्रयत्न उसने किये भी तो वे बेकार हो गये। इसराइलके अमूर्त निराकार यहोवासम्बन्धी आवाज़ वियावामे गूँजकर चुप हो गई, मिस्रके इखनातूनके एकेश्वरवादका सिद्धान्त भी दुश्मनीकी बाढमें दम घुट कर मर गया। चारों ओर इन्सानी देवताओंका दबदबा था जो इन्सानकी तरह राग और वैर करते थे, प्यार और

दुग्धनी और प्रलयकी धमकियोंसे आदमीको डराकर उसपर अपनी सत्ता कायम रखते थे ।

भारतमें भी मूरतोको गढ़ने या ढालनेका ताता कभी न टूटा । सिन्धुकी घाटीके मोहनजोदडो और पंजाबके हड़प्पाकी गहरी सभ्यताके जमानेमें आजतक लगातार इन देगमें मूरते बनाई और पूजी जाती रही हैं । पिछले ५ हजारसालोका इतिहास इसका गवाह है कि बीच-बीचमें यद्यपि हमलोकी चोटसे पत्थर और धातुकी मूरतें भी विलविला उठी हैं, उनका बनाना और पूजा जाना कभी रुका नहीं है ।

सिन्धुकी घाटीकी मूरतोकी कहानी बड़ी पुरानी है, ईसासे २-३ हजार साल पहलेकी, आजमें कोई ४-५ हजार साल पहलेकी । साँचेमें गीले चूने और मिट्टीको ढालकर ढालनेकी कला तबके आदमीने सीख ली थी । खानोको खोदकर धातुओको निकालने और उन्हें साफ कर ढालनेका हुनर भी जाना जा चुका था । खूबसूरत अङ्गोवाली शकलोकी उभरी हुई मुहरें जो सिन्धुके उन पुराने नगरोसे मिली हैं वे उस जमानेकी कलाकी कहानी कहती हैं । शेर और हाथी, गेंडे और हिरन, भेड और वकरो, आदमी और पेड-पौवोकी तस्वीरें इन मुहरोपर जो उभारकर बनी हैं वे आज भी अपनी खूबसूरती और बनावटमें एकता और बेजोड हैं । इनमें जो साँड वाली मुहर है उसमें शिराजोका उभार और ताकतका अटाव कुछ ऐसा है कि देखने वाले उसकी सजीवतासे दङ्ग रह जाते हैं । वैसी कोई चीज कलाके मैदानमें मिस्र और ईराककी समकालीन सभ्यतामें नहीं बनी । तभीकी नर्तकीकी एक काँसेकी मूरत कमरपर हाथ रखे नाचकी मुद्रामें जो खड़ी है वह कलाकी सादगीमें लासानी है । सिर और हाथ-पैरोके वगैर पत्थरकी एक घड कुछ ऐसी दम-खम लिये हुए है कि लगता है नाचके बेगमें मूरतका रोम-रोम थिरक रहा है ।

ईसासे करीब डेढ़-दो हजार साल पहले सिन्धुकी सभ्यताका अन्त हो

गया, और गो ऋग्वेदके आर्योंकी एक नई सभ्यताका साया देशको मिला, कलाका विकास करीब-करीब रुक ही गया। अगले हजार साल तक देशमें मूरते गायद बनी ही नहीं। सिकन्दरके हमलेके पहलेकी कुछ हाथकी बनी मिट्टीकी मूरतें जरूर मिली हैं, पर उनके पहले और सिन्धकी सभ्यताके पीछे कलाके इतिहासमें एक बड़ी चौड़ी खाई है जिसमें मूरतोका बिलकुल अभाव है। सिकन्दरके हमलेके बाद, सम्राट् अशोकके पहले और पीछे, मिट्टीके ठीकरे साँचेमें ढाल पका कर बनाये जाने लगे थे जिनपर उभरी हुई गकले सुन्दर लेवाससे सजी होती थी और ज़ियादातर पूजनेके काममें आती थी। उस ज़मानेको मौर्यकाल कहते थे, क्योंकि उन दिनों उत्तर भारतपर मौर्य राजाओंका राज था, तभी चन्द्रगुप्त और अशोकने राज किया। अशोकने एक ही पत्थरके जो अनेक विशाल खम्भे बनवा कर उनपर अपनी प्रजाके पढ़नेके लिए उपदेश खुदवाये। वे खम्भे ईरानी दाराओंके खम्भोंकी नकलमें बने थे, पर बेशक थे वे उनसे भी खूबसूरत। उनके ऊपरी सिरेपर हाथी साँड आदि जानवरोंकी मूरतें बनी थी। इसी प्रकारकी सारनाथकी एक लाटपर अशोकने चार, पीठ-से-पीठ लगे, सिंह बनवाये थे, जो आज भी वहाँके अजायबघरमें रखे हैं। उन्हींकी तस्वीर आज हमारी भारत सरकारकी मुहर है। उन शेरोंकी गकल इतनी सजीव है, उनकी शिराओंका उभार इतना सही है कि देखनेवाला दाँतो तले उँगली दवा लेता है। अशोकके इन खम्भोंपर जो एक तरहकी चमकदार पालिश है वह ईरानी कलावन्तोंकी देन मानी जाती है। वैसी कोई चीज़ न तो अशोकके ज़मानेसे पहले भारतमें बनी और न पीछे और वह पालिश सदाके लिए गायब हो गई। अशोकसे कुछ ही पहले पच्छिमी पंजाब और सिन्धपर ईरानी दाराओंकी हुकूमत सदियों रही थी। अशोककी इन चमकती लाटोंके पहलेकी बस दो-चार पत्थरकी बनी बेहद मोड़ी मूरतें मिली हैं। मौर्योंका ज़माना ईसासे करीब १८५ साल पहले खत्म हो गया।

नया ज़माना शुंग राजाओंका था जो ब्राह्मण थे और बौद्ध मौर्योंके

खिलाफ वगावतकर देशके राजा हुए थे । कलामे तब एक नई शैली और उससे भी बढकर, एक नये भरे-पुरे युगका आरम्भ हुआ । मिट्टी और पत्थरके ऊपर शकलें बड़ी खूबसूरतीसे उभारी जाने लगी, और मिट्टीके छिकरोपरकी खाली जमीन फूलोंसे भर दी जाने लगी । उस जमानेकी सबसे मारकेकी बात यह है कि मूरतोका एक बड़े पैमानेपर बनना शुरू हुआ जो अगली सदियोंमें लगातार चलता रहा । शुगकालकी मूरतोमें आदमीकी शकलें, मौर्यकालकी ही शकलोंकी तरह, सामनेमे कुछ चौड़ी और चिपटी होती थी पर उनके पहनावेमे फर्क आ गया था । पगडीमे सामने दो-दो गाँठें होने लगी थी और घोतीका तिकोना पैरोंके बीच जमीन चूमता होता था । कानोंमें अक्कर गोल वालियाँ होती थी और औरते सिरपर चिपटे गहने, कलाइयोपर कुहनी तक चूडियाँ और पैरोंमे कड़े पहनती थी । घोतियाँ अक्सर घुटनो तक ही पहनी जाती थी जिनमें पीछे लग कसी होती थी । कधोंसे लोग चादर, जिसे उत्तरीय कहते थे, लटका लेते थे । साँची और भरहुतके स्तूप तो शायद अशोकके जमानेके हैं पर उसके चारो ओर दौडती रेलिंगें इसी शुगकालकी हैं । गजबकी मूरतोकी दौलत बिखर पड़ी है उन रेलिंगोपर । अशोककी डाल झुकाती यक्षियाँ, सुगील खडे यक्ष, वेगवान घोड़े, गुजलक भरते हाथी, कुण्डली भरते घडियाल और पख मारते सुपर्ण सचेत और सजीव पत्थरमे कलावन्तोंने अचरजके हुनरसे उभारे हैं । साँचीकी रेलिंगोके ऊपर कटाव-खिचावका काम इतना सुन्दर है जिसका वयान नही किया जा सकता । जुलूमके जुलूस पत्थरमे छेनीसे काटकर उभार दिये गये हैं और उनमे बनी शकलें, लगता है, जैसे अब बोली कि तब बोली । खासकर रेलिंगोके बीच-बीच चारो ओर जो तोरण-द्वार बने हैं उनके एकके ऊपर एक बड़े तोरण कटावके काम और मूरतोकी जिन्दादिली और ताजगीमें लासानी है । कठोर पत्थरमें काम ऐसा लगता है जैसे हाथी-दाँतमें हुआ है । और मजेकी बात यह है कि साँचीके पासकी ही प्राचीन-कालकी विदिशाके हाथीदाँतके कारीगरोंने शायद इन रेलिंगोको बनाया था ।

वह विदिगा (आजका मिलमा) पहले मगधके नये नम्राट् उन गुगोकी जमींदारीका केन्द्र थी जो मीर्योंमे मगध छीन तत्र उमे भोग रहे थे और उनका राजा पुष्यमित्र पाटलिपुत्रकी गद्दीपर था । यह नहीं है कि महर्षि पतञ्जलिके माथ-माथ पुष्यमित्र भी मीर्यों और बौद्धोंके ग्राह्यण-विद्रोहका नेता था और उमने पटनेसे जलधर तकके बौद्ध विहारों और मठांको जलाकर एक-एक भिक्षुके मिरके बदले मोनेके सौ-सौ दीनार बाँटे थे, और इस प्रकार भारतके इतिहासमे पहली बार मजहबी कट्टरता और अमहिष्णुताका परिचय दिया था, पर राजकी बागडोरें संभाल लेने और उमे शत्रुओंसे निरापद कर लेनेके बाद वह भी सदाके हिन्दुस्तानी कायदेके मुताबिक धर्मोंकी तरफ़दारीके ऊपर उठ गया था । बौद्ध-धर्मकी सवने अधिक क्रियाशीलताका जुग गुगोके राजमे ही आया जिसमे जाहिर है कि साँची और भरहुतकी कलाके फलने-फूलनेमे गुग राजाओंने न केवल अपनी सरदा दी बल्कि सहायता भी की ।

ईसासे पहले दूसरी सदीमे ही आमू दरियाकी घाटी बलख या बाल्खी-से हिन्दुस्तानपर ग्रीकोंके हमले शुरू हो गये थे और देखते ही देखते उन्होंने काबुल सिंध और पंजावपर कब्ज़ा कर लिया था । उनके राजा देमेत्रियस्ने तो पाटलिपुत्र तक बाघे मारे थे और नतीजा यह हुआ था कि पंजाव और सिंधमे ग्रीकोंके अनेक नगर और नगरोंमें उनके अनेक मुहल्ले बस गये थे, जहाँ उनकी अपनी कलाकी बेलें लगी, अपने नाटक खेलनेके लिए रंगमंच बने, अपने ज्योतिषकी गणनाएँ होने लगी । इनमे सबसे महत्वकी बात उनकी कला-सम्बन्धी थी । कोई तीन ही सौ साल पहले एथेंस और दूसरे ग्रीक नगरोंकी मूर्तिकला चोटीपर रहो थी और उसकी एक खाती कलम बाल्खीमें एशियाई ग्रीकोंने लगाई थी । उन्होंने बाल्खी और ग्रीससे स्वदेशी कलाकार बुला भेजे और उनसे पंजावकी अपनी नई बस्तियोंमे कलाके क्षेत्रमें एक नया प्रयोग शुरू किया । ऐसा होना स्वाभाविक ही था । ग्रीक भारतमे अधिकतर हिन्दू या बौद्ध धर्म अंगीकारकर देशके समाजमे

घुलते-मिले जा रहे थे, पर कला-सम्बन्धी उनकी रुचि कुदरतन यूनानी थी और उन्होंने यूनानी शैलीका प्रयोग कलाके मैदानमें किया। कोरने और उभारनेके विषय तो भारतीय और बौद्ध ही बने रहे पर उनको कोरा या उभारा ग्रीक कलावन्तोंने। यह ग्रीक शैली या टेकनीकका प्रयोग भारतीय धर्मकी जमीनपर था। प्रयोग सफल हुआ और एक नई शैली मूर्तिकलामें निकल आयी, जो गान्वार शैली कहलाई। गान्वार शैली इसलिए कि जिस इलाक़ेमें उस शैलीका विकास हुआ उसका नाम गान्वार था और उसकी राजधानी तक्षशिला थी। उसके दूसरे नाम हिन्दू-ग्रीक और ग्रीक-रोमन पड़े। हज़ारों-हज़ारों मूर्तें गांधार शैलीमें बनकर मथुरासे वामियान तक इस देशके विदेशी आस्थावानोंकी पूजा पाने लगी। बुद्धके जीवनके अनेकों दृश्य पत्थरकी पट्टियोंपर उभार दिये गये। उन उभरे दृश्योंकी शक्लकी दमखम, रूपरेखा और वेगभूषा योरोपीय थी। उसी गान्वार कलाने पहले-पहल बुद्धकी मूर्त कोरी जिम्मेकी हज़ारों नकले देशके हर भागमें बनकर तैयार हो गयी।

गान्वार शैलीकी मूर्तोंकी सबसे बड़ी राशि ईसवी सन्की पहली दूसरी सदियोंमें कुषाण राजाओंकी हुकूमतमें बनी। कुषाण राजाओंकी राजधानी तो थी पेशावर, पर पूर्वमें उनके दो बड़े केन्द्र, मथुरा और मिर्जापुर, थे। मथुरामें शक और कुषाण राजाओंकी आदमकद मूर्तें देवकुल गाँवसे मिली हैं जिससे जाहिर है कि वहाँ इन राजाओंकी एक मूर्तिशाला कायम थी। इसीसे बादमें उस गाँवने अपना नाम भी पाया। इन्हीं मूर्तोंमें एक कुषाण राजाओंमें सबसे महान् कनिष्ककी है, सिरकटी मूर्त, अचकन, शलवार और घुटनोतक पहुँचनेवाले जूतोंके लोवससे लैस। कुषाणोंके जमानेकी भारतकी मूर्तिकला, खासकर पत्थर और मिट्टीकी मूर्तें, रूप और सख्यामें बड़े महत्त्वकी है। बुद्ध, बोधिसत्त्वों और बौद्ध धर्म तथा पुराणके अनेकानेक छोटे-बड़े देवताओंकी अनन्य मूर्तियाँ, मथुरा, सारनाथ और अमरावतीमें पत्थरमें कोरी और धातुमें ढाली गई। जैसे ईसाइयोंमें प्रच-

लित है कि इसाने कहा था कि समारके सारे आदमियोका पाप मैं अपने मिर लेता हूँ वैसे ही और उनसे भी पहले बोधिसत्त्वकी कल्पना करते समय कहा गया कि जब तक एक जीव भी बिना निर्वाणके रह जायगा तब तक बोधिसत्त्व निर्वाण न लेंगे। इस प्रकारके विचारोका बौद्ध धर्मके जिस सम्प्रदायने प्रचार किया उसको महायान कहते हैं। वह बुद्ध या अर्हत्तोंकी दुनियासे भिन्न था जिसकी कोशिश बस अपने ही भवसागर पार करने तक सीमित थी। इसीसे उसे हीनयान या तुच्छ नाव कहने लगे थे। ससारके सभी प्राणियोको चढाकर भवसागर पार करानेवाले बौद्ध सम्प्रदायका नाम इसीसे महायान पड़ा। बुद्धको निजी देवता माना गया और पहली बार उनकी मूर्त बनाई गई। बुद्धने स्वयं अपनी मूर्त बनानेका निषेध कर दिया था जिससे उनकी उपस्थिति प्रकट करनेके लिए कलामें उनके छत्र या खड्ग या हाथ-पैरो या बोधि-वृक्षकी शकलें बना या उभार ली जाती थी। अब नये सम्प्रदायने जो भगवान् बुद्धको अपना निजी देवता मान लिया तो पूजाके लिए उनकी मूर्तोंका बनना भी स्वाभाविक था और हजारों मूर्तियाँ खड़ी, बैठी या उपदेश करती बनकर तैयार हो गयीं।

पर महायानका असल देवता तो दयाका सागर और दुनियावी जीवोंका हमदर्द बोधिसत्त्व था। बोधिसत्त्वकी कल्पना बिल्कुल नयी थी और वह उस पुरुषका नाम था जिसका, समय आनेपर, बुद्ध हो जाना लाजमी था। बोधिसत्त्व बुद्धकी बुद्ध होनेसे पहलेकी स्थितिका नाम था। सो नये सम्प्रदायमें बोधिसत्त्वकी मूर्तोंकी बाढ-सी आ गयी और उनका केन्द्र भी अधिकतर मथुरा बनी। बोधिसत्त्व और बुद्धकी मूर्तोंमें ज़ियादातर लेवास का फर्क है। बुद्ध संन्यासी थे और बोधिसत्त्व घरवारी होते थे। इसीसे बुद्ध भिक्षुओं या संन्यासियोंका लेवास त्रिचीवर पहनते थे और बोधिसत्त्व गृहस्थ और अधिकतर राजकुमारके वेशमें रहते थे, पगड़ी और गहने पहनते थे। बुद्ध सिर मुड़ाये होते थे, तीन कपड़े—नीचे अन्तर्वासक (तहमत), ऊपर उत्तरासन, और सबसे ऊपर सघाटी—पहनते थे। यही लेवास कुपाण

कालके बुद्ध और बोधिसत्त्वकी मूर्तोपर मिलता है। कुपाणोके युगमे भारतकी मूर्तिकलामे ये दो नयी बातें हुई—एक तो ग्रीक या यूरोपीय टेकनीकका भारतीय कलामे उपयोग और दूसरी बुद्ध और बोधिसत्त्वकी मूर्तोका निर्माण।

पहले लिखा जा चुका है कि कुपाणकालकी कलाका मरकज मथुरा थी। वहाँ बौद्धों और जैनो दोनोंके स्तूप बने जिन्हें रेलिंगोसे घेर दिया गया। इन रेलिंगोपर भी साँची और भरहुतके स्तूपोंकी रेलिंगोकी ही तरह सैकड़ों-सैकड़ों छोटी-बड़ी खूबसूरत मूर्तें उभार दी गईं। इनमे सबसे खूबसूरत मूर्तें यक्षियोंकी हैं जो रेलिंगोके खम्भोपर अनेक शकलोमे उभारी गई हैं। इनमे कोई बोन बजा रही है, कोई नाच रही है, कोई झरने तले नहा रही है, कोई नहाकर बालोंसे जल निचोड़ रही है, जिसकी बूँदोंको मोतियोंके धोखेसे निगलनेके लिए हस दीड पड़ते हैं, कोई तोता और पिंजड़ा लिये हुए है, कोई चिराग, और कोई अशोकको ठोकर मारकर या बकुलपर गरावका कुल्ला फेंककर उनमे फूल लानेकी कोशिश कर रही है। गरज कि असलियत और कल्पनामें जिन्दगीकी जितनी मूर्तें हो सकती हैं उन सबका निर्वाह इन मूर्तोंमें हुआ है। अधिकतर ये नगी हैं और मर्दकी पीठपर खड़ी हैं। मर्द बौनेकी शकलमें जमीनपर आँधा पड़ा दिखाया गया है, जिसकी आँखें निकली पड़ती हैं, जुवान लटकी जा रही है, फिर भी चेहरेपर एक अजीब खुशीकी रौनक बरस रही है। जाहिर है कि कलावन्तोंको यह दिखाना मजूर है कि मर्द किस कदर अपनी वासनाओंके केन्द्र औरत के मुकाबले बौना है और जो वह उसके भारसे कुचला जा रहा है वह अपनी हालतको नियामत ही मानता है और उससे फ़ख़्र हासिल करता है।

कुपाणकालकी कलामे जैन मूर्तोका आगमन भी एक नयी बात है। जैन तीर्थंकरोंकी मूर्तें भी बुद्धकी मूर्तोकी तरह होती हैं, फर्क बस इतना होता है कि जहाँ बुद्ध कपड़े पहनते हैं वहाँ जैन नग्न रहते हैं। जैसे मथुरा

उत्तर भारतमें कुपाण कलाका केन्द्र थी वैसे ही दक्कनमें कृष्णाकी घाटीमें अमरावती भी विशेष महत्त्वकी थी। वहाँ भी उन्ही दिनो पुराने स्तूपोंके चारो ओर रेलिंगो दौड़ाई गई और स्तूपके तनपर संगमरमरकी पट्टियाँ जड़ दी गयी। इन पट्टियोपर बड़ी खूबसूरत आदमी और जानवरोंकी मूर्तें खींची और उभारी गई हैं। आदमियोंके पतले ऊँचे शरीर तो बस देखने ही लायक हैं।

कुपाणकालकी पत्थरकी मूर्तोंकी पहचान कई बातोंके जरिये की जाती है। एक तो शक्लका आकार वजाय चिपटेके कुछ अण्डाकार हो आता है, जो सर्वथा अण्डाकार नहीं। चेहरेमें गोलाई अधिक होती है, चिपटापन कम। बुद्धके पैरोंके तलवे सर्वथा मासल होते हुए भी लकड़ीकी शक्लके दीखते हैं। नारीका केश-विन्यास बदल जाता है। सामने ललाटके ऊपर वालोंकी सजावटमें एक तरहकी गोलावट होती है जिसमें बीचसे माँग पीछेकी ओर जाती है, और पीछे अधिकतर चोटियो या वेणियोंमें बाल गुँथ लिये जाते हैं। गहनोकी सजावट पहलेके युगकी अपेक्षा कुछ कम हो जाती है। मर्दोंकी पगड़ीसे शृंगकालकी दोनों गाँठें गायब हो जाती हैं और उनकी जगह अकेले पत्तेकी शक्लकी सजावट ले लेती है। घोती प्रायः आजकी तरह ही एक पैरपर चुन्तद्वार दूसरेपर कसो हुई पहनी जाती है।

कुपाणकाल और गुप्तकालके बीच देशमें राजनीतिक क्रान्ति होती है जो गुप्तोंके युग तक क्रियाशील रहती है। पद्मपवाई और कन्तिनके नाग राजा विदेशियोंसे विद्रोह करते हैं और कुपाणोंसे भारत-भूमि छीन लेनेकी कोशिश करते हैं। कुपाणोंके पूरबी इलाकोंके मरकज मथुरा तक उनके हमले होते हैं और कुपाण राजाओंको पच्छिमी पंजाब और काबुलकी ओर सरक जाना पड़ता है। नाग लोग अपनी पीठपर शिवकी मूर्त धारण करते हैं जिससे वे 'भारशिव' कहलाते हैं और जब-जब वे अभी तक विदेशी समक्षे जानेवाले कुपाणोंकी भूमि छीनते हैं तब-तब अश्वमेध करते

हैं, और जब काशीमें ऐमे अश्वमेधोंके नहानकी सख्या दम हो जाती है तब काशीके उस घाटका महात्तम स्वर्गकी तरह बढ जाता है जिसे दशाश्व-मेध कहते हैं। ईमाकी तीसरी सदीके अन्तमें भारतके इतिहासमें गुप्त राजा प्रबल होते हैं और समुद्रगुप्त उत्तरसे दक्खिन तककी जमीन रौद डालता है। तब उसका बेटा चन्द्रगुप्त शकोको मालवा और गुजरातसे निकालकर उस राष्ट्रीय विद्रोहका अन्त करता है जिसका आरम्भ भारगिव नागोने किया था। देशकी हर तरहसे तरक्की होती है और भारतीय इतिहासका सुनहरा युग हर मैदानमें चमक उठता है। अजन्ता और वाघकी गुफाओंमें दीवारें नयनाभिराम चित्रोंसे भर दी जाती हैं जिनकी नकल दूर-दूरके बाहरके देश करते हैं।

मूर्तों एक नई दमखमके साथ केरी और सिरजी जाती हैं। अब तक रूपकी सुन्दरता कल्पनाके आदर्शसे सँवारी जाती थी अब इमानकी हुबहू शख्सियत मूर्तमें कोरने और ढालनेकी कोशिश होती है। चिपटा चेहरा गोलाकारसे अण्डाकार हो आता है, सही आदमी जैसा। और असलकी नकल की जाती है। रूप कल्पनासे नहीं वास्तविकके नवमृज्जनमें निखर उठता है। स्वयं मूर्तिकलामें राष्ट्रीय क्रान्ति होती है और गान्धार शैलीके बुद्धकी सघाटी या ऊपरी पहनावेकी चुन्नटें धीरे-धीरे गायब हो जाती हैं, जिस्मानी लकीरें लेवाससे बाहर फूट निकलती हैं, लेवासकी धारियाँ जिस्ममें खो जाती हैं। बाल घुँघराले रखनेकी प्रथा चल पडती है और जिनके बाल घुँघराले नहीं होते वे बने हुए घुँघरदार केश सिरपर धारण करते हैं। कन्धोपर लटकनेवाले इस प्रकारके घुँघरदार बाल गुप्तकालकी मूर्तोंकी खास पहचान है। तबकी हज़ार-हज़ार मिट्टीकी मूर्तें इन्ही असल या बनावटी घुँघराले बालोंसे सजी उत्तर भारतकी खुदाइयोमें मिली हैं, जिनसे हमारे अजायबघर भरे पड़े हैं। पीछेसे चिपटी इन मिट्टीकी मूर्तोंको दीवारोंपर आजके चित्रोंकी तरह टाँग दिया करते थे। रूपकी खूबमूर्तीके साथ गुप्तकालके कलावन्तोंने अपनी सुरुचिको भी खूब ही निखारा था।

गहनोका इस्तेमाल गुप्तयुगके पहले भी बहुत रहा था और पीछे तो उनसे जिस्म ढक ही जाने लगा, पर गुप्तकालके नागरिकोंने आभूषणकी रूपका सही अलकार बनाया, स्वयं अलकारकी स्तुति न की। सुरुचिसे चुने हुए कमसे कम गहने पहने जाने लगे और इन्हींसे तबकी मूरते सजे गईं।

मिट्टी और धातुकी ढली मूरतोके अलावा पत्थरकी मूरतोने तो कलाके मैदानमें जहान जीत लिया। सगतराशकी छेनीमें जैसे कला जादू बनकर बैठी और मूरतोके अचरजके नमूने कलावन्त सिरजते चले गये। मथुरा और सारनाथ तबकी कलाके केन्द्र थे जहाँ एकसे एक सुन्दर मूरतोका सृजन हुआ। ससारके डरे जीवोको निर्भय करतो अभय मुद्रामें खड़ी मथुरा की प्रसिद्ध बुद्धकी मूर्ति ससारके पारखियोंके लिए आज भी दर्शनीय अचरज है। ऐसे ही सारनाथकी बुद्धकी ध्यान मुद्रामें बैठी मूरत रुचि और दमखममें बेजोड़ है। गुप्तकालकी ऐसी सुन्दर मूर्तियोंको गिन सकना कठिन है। हर युगमें मूर्तियाँ बनी और उनकी भरी सख्यामें थोड़े-बहुत खूबसूरत नमूने मिल ही जाते हैं, पर अनन्त सख्यामें खूबसूरत मूरतोकी इतनी बहुतायत कभी नहीं देखी गयी जितनी गुप्तकालमें। धातुकी ढली मूरतोकी भी एक बड़ी अदद गया ज़िलेसे मिली थी जिनकी सुघराई असाधारण है। धातु ढालनेकी कलामें तो भारत तब इतना कुशल हो गया था कि देहलीके पाम मेहरौलीकी कुतुबकी लाटकी छायामें खड़ी चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यकी लोहेकी लाट एक हैरतकी चीज़ बन गई है। उसमें कुछ ऐसा लोहा लगा है कि पन्द्रह सदियोंसे धूप और पानीमें खड़ी उस लाटमें कहीं जग न लगी।

भारतकी मूर्तिकलाका अगला युग मध्ययुग कहलाता है। इसका विम्बान ६०० ई० से १२०० ई० तक है। कलाके इतिहासकारोंने इस युगके भी दो हिस्से कर लिये हैं—(१) पूर्व मध्यकाल और (२) उत्तर मध्यकाल। अफ़सोस कि उन युगोंसे सुनचि और मंयमकी खूबसूरती उठ गई। हममें शक नहीं कि उन युगोंमें भी अनेक धार कलाकारोंने जिस्मकी

खूबमूरती पत्थर या धातुमें ढालकर रख दी पर गुप्तकालकी मूरतोकी मफाई अब देखनेको नही मिलती । गहनोकी भरमार हो आती है और देवताओंके शरीर उनसे ढक जाते हैं । अनेक बार शक्लोका तीखापन मगमरमर और धातुके अनुकरणमें सम्पन्न होता है, और लखनऊके सग्र-हालयमें रखी सिंहनाद अवलोकितेश्वरको तरहकी अचरजकी मूरतें जब तब कलाकारकी छेनीसे निकल पड़ती है, पर ऐसी मूरतोकी सख्या बस इनीगिनी ही है । कलाके क्षेत्रमें हिन्दू देवी-देवताओंकी बाढ़-मी आ जाती है और अवतारोकी मूरतें बार-बार कोरी जाती हैं । वैष्णव और शैव सम्प्रदायकी मूरतोसे मन्दिर भर जाते हैं ।

९ वी सदीके बाद विशेष विस्तार मन्दिरोंके बाहर-भीतर कटी मूरतोका होता है । वैसे तो बड़े पुराने जमानेसे, अजन्ता, एलोरा, कालें, कन्हेरी, भाजा आदिकी गुफाओमें खूबमूरत मूरते कटती आ रही थी, और गुप्तकालमें तो उदयगिरिकी गुफामें पृथ्वीका उद्धार करते वराहकी मूरत चट्टानमें काटकर भाव और रूप दोनोंकी मगतराशने चोटी छू ली, और ७वी सदीके मामल्लपुरम्के मन्दिरकी चट्टानी दीवारपर कवि भारविके काव्य “किरातार्जुनीय”के दृश्य काटकर कलावन्तोंने कलाके क्षेत्रमें एक नयी दुनियाकी मृष्टि की । पर मध्यकालके पिछले खेवकी मूरतें जियादातर ईट-चूनेके मन्दिरोंपर बनी है जो अपनी भगिमामें अनेक बार लामानी हो उठती हैं । भुवनेश्वर और कनारक, खजुराहो और दिलवाडाके मन्दिरोंकी बाहरी काया अनेक अभिराम और सजीव मूरतोसे सजी है जिनका कलाके इतिहासमें अपना स्थान है । सुर-सुन्दरियो और काल्पनिक व्यालोकी भगिमाओंसे मन्दिरोंके कलेवर सज उठते हैं और जिस्मानी दमखममें एक नया राज खुल पड़ता है । भुवनेश्वरके एक मन्दिरपर प्रेमपत्र लिखती नारीके शरीरका भग उतना ही गजबका आकर्षक है जितना उसके चेहरेकी बनावटमें जगी सकुचाती नारीकी मानवीय सुन्दरता । और कनारककी भेदभरी असामाजिक मूरतोकी कहानी तो निराली है, उतनी ही निराली

जितनी उनकी जिस्मानी शक्तिमयत निराली है, उनकी भाव भंगिमा और सजीवता निराली है।

दक्खिनके मन्दिरोपर मूरतोकी यह दुनिया और भी घनी मिरजी गई। पर वेशक उनका महत्त्व तनकी एकाकी मुघराई या भावोंकी एकातिक गरिमामे नहीं, उनकी अनेकता और बहुलतामे है। पर वही बात नि सन्देह दक्खिनकी धातुकी मूरतोके सम्बन्धमे सही नहीं है। धातुकी मूरतें सचमुच वहाँ कुछ ऐसी ढाली गई जिनकी महजता और अनुपात आजके कलाकारको हैरतमे डाल देते हैं। इन धातुकी मूरतोमे सबसे प्रमिद्ध और अचरजकी मूरत नटराजकी हैं जो मसारकी कलाके इतिहासमे अमर हो गई हैं। नटराज गिव बड़े वेगसे कालपुरुषके ऊपर नाच रहे हैं, जिससे शून्य वातावरण जैसे घना होता गया है, जैसे ऊर्जा (एनर्जी) से द्रव्यकी घनता बहनी जा रही है। प्रतीकके रूपमे यह मूरत नि सन्देह बेजोड है—सबको मारनेवाला काल जमीनपर आँधा पड़ा है और उसके ऊपर चढ़ी जिन्दगी जगके गिव या कल्याणके रूपमे नाच उठी है।

भारतकी सिलसिलेवार मूर्तिकलाकी कहानी अब बारहवी सदीके बाद प्रायः खत्म हो जाती है। उसके बाद भी मन्दिरोका निर्माण होता है, उन मन्दिरोमे मूरतें भी बनाकर पधराई जाती हैं, १२ वी-१४ वी सदीसे १८ वी सदी तक लगातार, पर उन मूरतोमें अब न तो मौर्यकालकी शालीनता है न कुषाणकालकी जिन्दगी, न गुप्तकालकी सुरुचि, न मध्यकालकी दमखम।

यूरोपीय असरसे २० वी सदीमें भारतकी चित्रकला प्रभावित हुई। मूर्तिकला भी उस असरसे वचित न रह सकी। नई शैलियोंका प्रभुत्व जैसे चित्रकलापर छाया वैसे ही मूर्तिकलाकी जमीनमें भी पच्छिमकी अनेक कलमे लगी और आज भारतीय मूर्तिकलाकी गो अपनी परम्परा उतनी न रही, उसके नये प्रयोग वेशक दिलचस्प हैं।

विदेशोंमें भारतीय संस्कृतिका अध्ययन : १९ :

कुछ विश्वविद्यालयों और सरकारोंके निमन्त्रणसे इधर दम महीनोंसे विदेशोंमें घूमता रहा हूँ। इन मिलमिलेमें मुझे अनेक अमरीकी और यूरोपीय देशोंका भ्रमण करना पड़ा है। उन्नीस मितम्बर मन् पचाम और दम जून मन् डक्यावनके बीच मैंने अमरीकाके मयुक्त राष्ट्र और कनेडा, यूरोपके इंग्लैंड, नारवे, स्विडन, डेनमार्क, हालैंड, बेल्जियम, फ्रांस, स्विट्जरलैंड, इटली, यूगोस्लाविया और ग्रीन तथा अफ्रीकाके मिस्र आदि देशोंका भ्रमण किया।

निमन्त्रणोंका उद्देश्य मुझसे भारतीय संस्कृतिके ऊपर कुछ सुनना था और मेरा अपना उद्देश्य इतिहास और संस्कृति सम्बन्धी अपने विचारोंका विकास करना था। मानववादी राष्ट्रतर इतिहास और संस्कृतियोंके अन्तरावलम्बनपर इधर प्रायः दस वर्षोंसे लिखता रहा हूँ। इस दृष्टिकोणको महानुभूतिपूर्वक समझनेवाले साथियोंकी बड़ी आवश्यकता थी और इन आमन्त्रणोंसे इस दिशामें मैंने लाभ भी काफ़ी उठाया।

इसके अतिरिक्त मेरा एक अभिप्राय विदेशोंमें स्थापित भारतीय संस्कृतिपर अनुसंधान करनेवाली संस्थाओंको देखना-समझना भी था। अनेक विदेशोंमें भारतीय कला, इतिहास, पुरातत्त्व, संस्कृति आदिकी खोज और छानबीन आज सौ-डेढ़-सौ वर्षोंसे हो रही है। पर उनमें परस्पर किसी प्रकारका आदान-प्रदान नहीं, न सार्थक सम्पर्क ही है। इसका परिणाम यह हुआ है कि अनेक देशोंमें एक ही विषयपर एक ही दिशा-में खोज होती रही है। किसीको यह पता नहीं कि कहाँ कौन किस विषय

पर खोज कर रहा है। अनेक बार लोगोने एक ही विषयपर दोहरा काम किया है।

इसमे सन्देह नहीं कि इस प्रकारके चिन्तनसे भी एक लाभ होता है, यानी पिछली चीजोंकी जाँच हो जाती है और उनकी सचाईपर प्रकाश पड़ता है। परन्तु अधिकतर इससे समय और शक्तिका अपव्यय ही होता है। और इस प्रकारकी दोहरी खोज कुछ जानवृद्धकर स्वेच्छासे नहीं हुई बल्कि न जाननेके कारण हुई। कोई सस्था ससारमे इस दिगामे काम करनेवालोंकी शोधकी परस्पर जानकारी करानेवाली नहीं जिससे शोधकी दिशाएँ और क्षेत्र बाँट लिये जायँ। इससे इस क्षेत्रमे भी कुछ कार्य करना आवश्यक था, जिससे मेरा बाहर जाना हुआ।

भारतीय संस्कृतिके सम्बन्धमे काम करनेवाली संस्थाओंका विदेशोमे एक जाल-सा बिछा हुआ है। और एक लम्बे अरसेसे ये संस्थाएँ बड़े परिश्रमसे हमारी संस्कृतिका अध्ययन करती रही हैं। यह सही है कि इनका दृष्टिकोण सदा सराहनीय नहीं रहा, परन्तु अपने अथक अध्यवसाय और उससे बढ़कर अपनी खोज-पद्धतिसे तो निश्चय इन्होंने हमारी संस्कृतिका असाधारण उपकार किया है और उसके अध्ययनके लिए पर्याप्त सामग्री प्रस्तुत की है। इस काममे अनेक देशो, बीसियों संस्थाओ, पचासो पुरा-विदोका योग रहा है।

मैं डम समय केवल उन्हीकी चर्चा करूँगा जिनके सम्पर्कमे मुझे अपने इस प्रवासमें काम करनेका अवसर मिला। ये संस्थाएँ विशेषकर तीन प्रकारकी—विश्वविद्यालय, संग्रहालय, विद्वत्परिषद् हैं।

अनेक विश्वविद्यालयोंमें भारतीय भाषाओ और संस्कृतिका अध्ययन-अध्यापन हो रहा है यद्यपि उसकी स्थिति इस काल उत्साहवर्धक नहीं है। अमरीका और यूरोपके विश्वविद्यालयोंमे इस अध्ययनकी मात्रा और गुण दोनोंमे काफी अवनति हुई है। हारवर्डका प्राचीन विश्वविद्यालय कभी भारतीय संस्कृतिके अध्ययनका केन्द्र था। वहाँ कभी प्रबल मेधावी

लेन्मानने सस्कृत साहित्यके अनेक रत्नोका प्रकाशन किया था । उस पण्डितकी चलाई प्राच्य सिरीज आज नगण्य हो गई है, यद्यपि अब भी वहाँ भारतीय इतिहास और सस्कृतिके विभाग कायम है ।

येल विश्वविद्यालयमें भी प्रोफेसर एडजर्टन, जिन्होंने डा० सुकथणकर को भारतमें महाभारतका पाठ शुद्ध करनेमें सहायता की थी, अच्छा काम कर रहे हैं । गिकागो, वकले आदिमें भी सस्कृतिके अध्ययनका खासा इन्तजाम है यद्यपि उसकी विशेष सराहना नहीं की जा सकती । इधर फिलाडेल्फियामे डा० नार्मन ब्राउनकी अध्यक्षतामें पेन्सिल्वेनिया विश्वविद्यालयका दक्षिण-पूर्व एशियाका विभाग भरापुरा है । उसके पास द्रव्यकी प्रचुरता है । काश मेधा और लग्नका भी उसमें योग होता ।

यूरोपमें अनेक देश अपने दिवगत पुराविदो द्वारा आरम्भ किये कार्यको यथासम्भव बढ़ा रहे हैं, यद्यपि यह कार्य वस्तुतः यथासम्भव ही है । आक्स-फोर्ड और केम्ब्रिजमें यद्यपि वयोवृद्ध क्रमशः एफ० डब्ल्यू० और ई० जे० टामसोका दूरस्थ योग है परन्तु लगता है वहाँ अथवा एडिनबुरामे अब मैक्समूलर, मैक्डोनल और कोथ के दिन नहीं लौटेंगे । केंब्रिजमें डा० वेली अब भी सुदृढ़ है यद्यपि लन्दनके प्राच्य अध्ययन विभागका कार्य शिथिल पड़ गया है, फिर भी इस दिशामें कार्डिग्टन और मार्टिंजर ह्वील्टरका कार्य सराहनीय है । मुझे अपने कार्यमें इनसे, दोनों टामसो और ब्रिटिश म्यूजियमके डा० वानेर्टसे पर्याप्त सहायता मिली । विशेषकर इतिहास जगत्के उस अद्वितीय नक्षत्र डा० ट्वायन्वीसे ।

नारवेके ओस्लो विश्वविद्यालयमें इस दिशामे सराहनीय कार्य हुआ है । प्रो० मार्गेनस्टर्ने हिन्दी-सस्कृतके अध्यक्ष हैं, स्टेनकोनोके स्थानापन्न । पहली मुलाकातमें उन्होंने मुझसे हिन्दीमें ही बात की । यह मुझे अच्छा लगा, क्योंकि अधिकतर हिन्दी-सस्कृत पढ़ानेवाले विदेशी विद्वान् इस सवधमें कावा काट जाते हैं । स्टेनकोनो द्वारा स्थापित इण्डियन इन्स्टिट्यूटके मार्गेनस्टर्ने अध्यक्ष हैं । उनको भारतसे विशेष शिकायत यह है कि हिन्दीकी

पुस्तके नहीं मिल पाती। यह शिकायत मुझसे अनेक विद्वानोंने अनेक देशों की। अच्छा होता यदि हम इन संस्थाओंको भेजी जानेवाली पाठ्य-पुस्तकोंके सम्बन्धमें, विशेषकर विदेशी एक्सचेंजके सम्बन्धमें, कुछ रियायत करे।

स्टाकहोल्मके पास स्विडनका विख्यात विश्वविद्यालय उपगला है जहाँ भारतीय विद्यार्थियोंका अध्ययन होता है। इसके अध्यक्ष अब कोपेनहेगेन विश्वविद्यालयमें डा० टुकसनका स्थान लेने जा रहे हैं। डा० टुकसन अत्यन्त वृद्ध हैं। रोगशय्यापर ही वे मुझे मिले और गिरती अथवा गिरी हुई भारतीय सांस्कृतिक शोधकी स्थितिपर दुःख प्रकट किया। कहा भी कि डेन्मार्कमें भारतके विषयमें बड़ी जिज्ञासा है और इस सवधमें एक संस्था काम भी कर रही है, परन्तु खेद है कि भारत इस दिशामें विशेष सयत्न नहीं। मुझे इस संस्थाके अनेक कार्यकर्त्ताओंसे वादमें मिलनेका सुअवसर प्राप्त हुआ।

हालैण्डमें लाइडनका विश्वविद्यालय भारतीय विद्यार्थियोंके अध्ययन-अध्यापनमें विशेष सतर्क है। बौद्ध धर्मके प्रसिद्ध विचारक कर्न यहीके थे, और उनके कर्न-इन्स्टीट्यूटमें शोधका अच्छा कार्य हो रहा है। भारतीय पुरातत्त्वके प्रकाण्ड पण्डित सुबुद्ध फोगलका सम्बन्ध दोनोंसे है। भारतीय राजदूत डा० मोहन सिंह मेहताने लाइडनके अनेक विद्वानोंको अपने घरपर मुझसे मिलनेको निमन्त्रित किया और उनसे मालूम हुआ कि कर्न-इन्स्टीट्यूटका नये सिरसे संगठन हुआ है।

फ्रान्समें भारतीय संस्कृतिके आज भी अनेक विद्वान् हैं। फूशे तो अत्यन्त वृद्ध हो चुके हैं, परन्तु अब भी उनकी जिज्ञासा प्रबल है। मुझे उनके घरपर ही मिलनेका अवसर मिला। मैडम फूशेको भारतीय वस्त्र-स्थितिका असाधारण ज्ञान है। सारबौन विश्वविद्यालयमें दिवगत सिलवालवीके स्थानापन्न डा० रनू है, जिनकी प्रतिभा सर्वतोमुखी है। डा० जूल

ब्लॉक वृद्ध होते हुए भी अभी दृढ़ है। इन लोगोंके साथ भारतीय शोधके सम्बन्धमें अनुकूल चर्चा हुई।

जिनीवा और व्यर्न आदिमें भी भारतीय ज्ञानका अनुशीलन किसी-न-किसी रूपमें जारी है। पर इस दिशामें विशेष प्रयत्न रोम विश्वविद्यालयके संस्कृत विभाग और भारतीय इन्स्टीट्यूटमें हुआ है। दोनोंके अध्यक्ष डा० तूची हैं। इन्होंने अपने कार्यकर्त्ताओंके साथ मेरा स्वागत किया और इन्स्टीट्यूटमें होनेवाले ओरिएण्टल कांग्रेसमें प्राच्य अनुसन्धान सम्बन्धी मेरे प्रस्तावका समर्थन करनेका वचन दिया।

यूगोस्लाविया और ग्रीसमें भारतीय संस्कृति सम्बन्धी कोई परिषद् नहीं। मैंने जब उनके विश्वविद्यालयोंमें अपने व्याख्यानमें बताया कि तीसरी सदी ईसा पूर्वके भारतीय सम्राट् अशोकने उनके देशमें पशु-मानव चिकित्सा-के केन्द्र बनवाये, तब मेरे श्रोताओंको बड़ा कुतूहल हुआ।

यूगोस्लावियामें भारतके प्रति अत्यन्त सहानुभूति है। किसी देशमें भारतके विषयमें जाननेकी इतनी उत्कण्ठा मैंने नहीं देखी जितनी वहाँ। उस देशके पाँचों विश्वविद्यालयोंमें बोलनेका मुझे सौभाग्य हुआ और मैंने वहाँके अध्यापकोंको भारतके प्रति अत्यन्त जागरूक पाया। मैंने यूगोस्लावियाके मन्त्रियोंसे विश्वविद्यालयोंमें संस्कृत हिन्दी पढ़ानेकी व्यवस्थापर बात-चीतकी और उन्होंने शीघ्र-से-शीघ्र इस दिशामें प्रयत्न करनेका वचन दिया।

संयुक्त राज्य अमेरिकामें प्राच्य विद्या सम्बन्धी शोधमें न्यूयार्कके प्रसिद्ध एशिया इन्स्टीट्यूटने प्रगतिशील कार्य किया है। विएनाके प्रसिद्ध पण्डित डा० गाइगर वही हैं और अवस्था तथा वेदोंपर आज भी सतर्कतासे कार्य करते जा रहे हैं। मुझे इस संस्थामें अनेकवार व्याख्यान देनेका अवसर मिला। एक ऐसी ही संस्था सैन्फ्रान्सिस्कोमें भी स्थापित होने जा रही है।

विद्वत्परिषद्के अतिरिक्त विश्वविद्यालयों और अजायबघरोंमें भी

भारतीय मूर्तिचित्रण कलाओंका अव्ययन जारी है। न्यूयार्कके मेट्रोपोलिटन म्यूजियममें अमरावती आदिकी कुछ मूर्तियाँ और राजपूत, मुगल कलमके कुछ चित्र सुरक्षित हैं। अभाग्यवश इनका केटलग नहीं बना है। न्यूयार्क विश्वविद्यालयके आर्ट इस्टिड्यूटमें भी भारतीय मूर्ति-कलाका शिक्षण होता है। परन्तु इस दिशामें प्रगतिशील कार्य बोस्टन म्यूजियममें हुआ है जिसको उस परम मेधावी भारतीय कुमारस्वामीकी सेवाएँ प्राप्त थी।

यूरोपमें भी इंग्लैंडके ब्रिटिश म्यूजियम और पेरिसके म्यूजियमोंमें भारतीय कलाओंके संग्रह हैं। इन संग्रहालयोंमें आज भी विशेष लगनके साथ भारतीय पुरातत्त्व और कलाका अव्ययन जारी है, यद्यपि निस्सन्देह पुरानी जिज्ञासा अब कुछ कमजोर पड़ गई है।

इस मदीके दूसरे चरणमें भारतीय संस्कृति तथा गोष्ठके क्षेत्रमें विशेष कार्य नहीं हुआ है। वास्तवमें इस बीच इस दिशामें कार्य कम हुआ है और भारतकी ही भाँति विदेशोंमें भी विद्वत्ताका ह्रास हुआ है। संस्कृतिकी चर्चा तो निश्चय थोड़ी-बहुत होती रही है परन्तु उमका विगुह अनुशीलन, व्याख्या और विश्लेषण बहुत कम हुआ है।

विश्वविद्यालयोंमें भी भारतीय दर्शनोकी जो पाठ्यक्रमसे पृथक् चर्चा होती है वह सर्वथा अदार्शनिक अर्थात् अतर्क्य होती है। पुरानी विवेकहीन पद्धतिसे काम हो रहा है और जग लगी खड्की लफ्फाजी दर्शनका म्यान ले रही है। संस्कृतिकी चर्चा, विश्लेषणात्मक संस्कृतिकी चर्चा, कही नहीं है।

भारतीय संस्कृति कितनी उदार, कितनी व्यापक, कितनी प्रगतिशील रही है, इसकी दृष्टि लोगोंको बहुत कम हो पाई है। विविध जन-धाराओंका योग इतना किनी देशकी संस्कृतिको नहीं मिला जितना भारतको मिला है और इसी कारण भारत अपनी सार्वदेशिक संस्कृतिके सत्कारसे शान्तिके पथपर चल रहा है। इस ओर विचारकोंका ध्यान कम गया है। किम प्रकार कोरी, भ्रान्त और रिक्त राष्ट्रवादिताका अपने नासंस्कृतिक आचरणसे

नदियो पार भारतने प्रतिवाद किया है यह आवश्यक सत्य जितना लोगोके ध्यानमे आना चाहिए उतना नही आया है ।

भारतीय मस्कृतिपर विदेशी पीठोके कार्यको समन्वित करनेके अतिरिक्त इस भ्रमणसे मेरा एक उद्देश्य और था । वह था आधारभूत सास्कृतिक एकताके विग्लेषण और अध्ययनके लिए भारतमे एक खोज-पीठ स्थापित करना । अधिकतर देशोने, जिन्होने मध्यपूर्वकी सस्कृतिका अध्ययन किया है, भारतको उस अध्ययनके दायरेसे बाहर रखा है । मुझे उन मस्थाओंके सामने यह स्थापित करते कठिनाई न हुई कि समकालीन भारतको उस दायरेमे बाहर रखना उन देशोंके इतिहासपर ही एकाशत परदा डालना है । इस स्थितिको समझकर गिकागो औरिएण्टल इन्स्टिट्यूट-ने भारतको भी अपने अन्वेषण क्षेत्रमे स्थान देना स्वीकार किया और हर्षकी बात है कि स्वदेश लौटनेपर उनके भेजे बहुमूल्य प्रकाशन मुझे उपलब्ध हुए ।

पूर्वी देशोमें इस चर्चामे अधिक लाभ हुआ । लेक-सक्सेसमें ही अरव-लीगके मन्त्री श्री अज्जाम पाशासे मेरा साक्षात् हुआ था और उन्होने एगिया इन्स्टिट्यूटके एगियामे होनेकी सार्थकतापर जोर दिया । अपनी लीगकी ओरसे उन्होने मुझे सातों अरव देशोमे भ्रमण करनेको आमन्त्रित किया । बढ़ती गर्मीके कारण मैं अन्य अरव देशोमे तो तब न जा सका परन्तु मिस्रमें कुछ दिन जरूर बिताये । मिस्रने भारत-मिस्रके सास्कृतिक सम्बन्धको दृढ करनेमे बड़ी दिलचस्पी दिखाई । सस्कृतियोका अन्तरावलम्बन उस अरव देशको बहुत रुचा ।

और यह उचित ही था । ससारके इतिहासमे स्वयं अरवोका सास्कृतिक दान कुछ कम नहीं । कुछ कठमुल्ले यूरोपीय इतिहासकारोका मत है कि पोतिएकी लडाईमें जो अरव हार गये तो यूरोपका सर्वनाश होते-होते बच गया । पर वे इस बातको भूलते हैं कि साथ ही यूरोप उनके स्पर्शसे साक्षर भी हो गया क्योंकि जहाँ प्रकाशके प्रति पोपने पीठ कर ली थी वहाँ

ग्रीस और रोमके ज्ञानपर गर्व करनेवाले यूरोपियनोको ग्रीस और रोमका ज्ञान भी अरबोने ही दिया । सुकरात और अफलातूनका ज्ञान, बर्बर कहलाने वाले उन्हीं अरबोने यूरोपके लिए बचा रखा और कालान्तरमे उसका प्रचार हिन्दुओंके गणित, मगोलोंके ज्योतिष और चीनियोंके कागजके साथ अपने स्पेनके विद्यापीठ अलहमरासे किया । ज़बर-अल-तारीक (जिसका नाम जिब्राल्टरमे आज भी सुरक्षित है) की स्पेनविजय कुछ यूरोपियनोंके लिए अभाग्यका सूचक है परन्तु है वह उस प्रकाशकी क्षीण रेखा जिममे अफलातून और अरस्तू आलोकित हुए ।

इसी मानव सांस्कृतिक तथ्यकी खोज और प्रचार इतिहास पीठोका इष्ट होना चाहिए । परन्तु अभाग्य वग कुछको छोड़ अधिकतर अमेरिका और यूरोपकी खोज सस्थाएँ इस दिगामे मौन हैं । आइन्स्टाइन, आल्डस हक्सले, टवायन्वी आदि चिन्तक भी इस दिगामे जाग्रत हैं और भारतीय समन्वयको बड़ी आशाकी दृष्टिसे देख रहे हैं ।

